CORNELIU DUMITRIU

ARISTOTEL

DESPRE MIMESIS ȘI CATHARSIS

Partea a doua:

POETICA

III 268.995

PRELEGERI DE ESTETICĂ
2002

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

28

CORNELIU DUMITRIU

297.973

ARISTOTEL

Despre mimesis şi catharsis

Partea a doua:

• POETICA

342525
B.C.U. IASI

ALE

Prelegeri de estetică

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

– Sumar –

Partea I: PRELEGERE

I Viaţa şi Opera 7

II Poetica 8

III Planul adnotat al Poeticii 10

IV Originea tragediei şi tematica ei 12

V Mimesisul la originea dramei (opoziţia Platon-Aristotel) 13

• *1 Evoluţia ideei pe traseul: Platon * Terttulian * Sf. Augustin * Rousseau * Artaud* 13

• *2. Evoluţia ideei pe traseul: Artistotel * Schopenhauer * Nietzsche* 16

VI Mimesisul aristotelian 19

VII Mimesisul poetic si realitatea 20

VIII Mimesisul tragic. Definiţia şi esenta tragediei 21

IX Catharsisul sau activitatea şi pasivitatea aceleiasi acţiuni 23

X Concluzii asupra conceptelor de catharsis şi mimesis 24

XI Superioritatea tragediei 25

Bibliografie 26

Partea a II-a: POETICA

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Partea întâi

PRELEGERE:

Aristotel. Despre mimesis şi catharsis

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I. VIAŢA şi OPERA

Aristotel s-a născut la Stagira, astăzi Stavro, în anul 384 î.Cr. Tatăl său a fost medicul şi prietenul regelui Amyntas al II-lea al Macedoniei şi este posibil ca o parte a copilăriei sale Aristotel s-o fi petrecut la Pella, reşedinta regală. La 18 ani intră la şcoala lui Platon din Atena, unde va rămâne, timp de 19 ani, până la moartea acestuia, în filosofia maestrului lui găsind influenţa dominantă a vieţii sale. Pentru un spirit puternic ca al său era imposibil însă să accepte toate învăţăturile platoniciene, între cei doi devenind vizibile unele diferenţe profunde. Dacă în lucrările sale ştiinţifice apar deosebiri clare faţă de Platon, în cele filosofice însă, influenţa acestuia rămâne covârşitoare. L-a apreciat foarte mult, însă atunci când concepţiile tânărului elev au prins contur definit, relaţiile celor doi s-au răcit. Cât timp a trăit însă Platon, a rămas un membru fidel al Academiei. El o va părăsi abia după moartea acestuia, când la conducerea şcolii a urmat Speusippos cu care se afla într-un total dezacord.

Aristotel nu a fost căsătorit, dar a întreţinut o relaţie permanentă cu Herpyllis, originară din Stagira, cu care a avut un copil, Nicomah după al cărui nume îşi va intitula lucrarea sa Etica Nicomahică.

În anul 343, regele Filip al Macedoniei îl invită să se ocupe de educaţia fiului său Alexandru, în vârstă de doar 13 ani. Aristotel acceptă iar subiectul principal al educaţiei, pe care a oferit-o viitorului rege, a fost Homer şi dramaturgii greci. Pentru Alexandru, Aristotel a compus o lucrare despre Monarhie şi una despre Colonii, ambele subiecte de un interes deosebit pentru cineva care avea să devină unul dintre cei mai mari regi şi colonizatori ai lumii. După moartea lui Filip al Macedoniei (în 335), Aristotel se va întoarce la Atena unde va începe cea mai frumoasă parte din viaţa sa. A închiriat aici un teren şi clădiri în afara oraşului şi şi-a fondat propria şcoală. În fiecare dimineaţă se plimba cu elevii săi, printre copaci, discutând cele mai abstracte probleme ale filosofiei iar seara îşi expunea temele mai puţin dificile unei audienţe mai largi. În acest fel făcea o distincţie între discuţiile acromatice (avansate) şi cele exoterice (populare). Disciplinele mai abstracte – precum logica, fizica şi metafizica – necesitau un studiu intens şi presupuneau un număr redus de elevi, în timp ce retorica, sofistica sau politica puteau fi expuse unui public mai larg.

În anul 323 (la moartea lui Alexandru), Atena a devenit centrul unei explozii de sentimente antimacedoniene iar vechile relaţii ale lui Aristotel cu cârmuitorii acestei ţări au devenit centrul suspiciunilor. Ostilitatea şcolii platoniciene, combinată cu sentimentele politice îndreptate împotriva sa îl vor determina să lase şcoala în sarcina lui Teofrast şi să se retragă în Chalkis, un loc cu o puternică influenţă macedoniană. Aici, a murit în anul 322. Testamentul lui, păstrat de Diogene, menţiona ce lăsa moştenire rudelor sale şi precizarea că sclavii săi nu vor fi vânduţi, (astfel pune în practică una din recomandările din lucrarea sa – Politica).

Despre înfăţişarea şi modul său de viaţă se ştiu puţine lucruri (o informaţie îl descrie ca fiind chel, cu picioare subţiri, ochii mici, cu sâsâit în vorbire şi bine îmbrăcat; o minte ageră şi plină de duh). Moştenirea lăsată însă omenirii de către Aristotel este imensă. Opera sa literară poate fi

împarţită în trei secţiuni: prima, cuprinde lucrările cu o compoziţie mai mult populară, publicate de el insuşi, a doua reuneşte însemnările şi culegerile de materiale pentru lucrările ştiinţifice, iar a treia este alcătuită din lucrările ştiinţifice propriu-zise.

În secolul III Diogenes Laertios vorbeşte despre 19 lucrări ale lui Aristotel, majoritatea scrise sub formă de dialog. Ele aparţin probabil perioadei când era membru al şcolii lui Platon – lucru confirmat de titlurile şi în general platoniciene precum: Politicus, Sophistes, Menexexios. Printre dialogurile mai timpurii se află şi cel despre retorică (cunoscut sub numele de Grylos – numele fiului lui Xenofon, ucis în bătălia de la Mantineea în anul 362). Alt dialog timpuriu - Eudemos sau Despre Suflet, a primit numele după cel al prietenului lui Aristotel, Eudemos din Cipru care a murit în 354 sau 353. Dialogul despre filosofie, aparţine unei perioade ulterioare, el oferind o descriere a progresului omenirii, în mare măsură platoniciană. Mai târziu datate sunt lucrările scrise pentru Alexandru - Despre colonişti (Colonii) şi Despre monarhie. Dialoguri despre care nu se mai cunoaşte nimic sunt: Despre dreptate, Despre educaţie, Despre bogăţie, Despre rugăciune, Despre naşterea bună, Despre plăcere, Nerinthos şi Eroticos.

Din cea de-a doua categorie de însemnări şi studii ştiinţifice, majoritatea s-au pierdut. Dintre cele păstrate trebuie menţionat grupul tratatelor logice, cunoscute în sec. VII ca formând Organonul sau instrumentul gândirii. Tratatele dedicate fizicii încep cu: Fizica şi Meteorologica. Trebuie menţionate lucrările de psihologie (De anima, De vita e morte, De spiritu), de biologie (De partitus animalicum, De generatione), de muzică (Probleme muzicale), sau de etică (Etica Nicomahica, Magna moralia, Etica eudemica).

Din a treia categorie de lucrări fac parte Politica, Retorica şi Poetica (cât s-a păstrat până astăzi). Referitor la ordinea în care acestea au fost scrise, cel mai probabil este ca ele să reflecte, o încetare treptată a influenţelor platoniciene. După acest criteriu Aristotel ar fi început cu dialogurile, a trecut la elaborarea studiilor, pentru a ajunge, în final, la lucrările coerente precum Politica, Retorica şi Poetica.

II. POETICA

Poetica este scrierea în care Aristotel şi-a expus doctrina sa despre artă. Lucrarea aparţine perioadei de maturitate, când filosoful ţinea cursuri pentru elevii săi, fiind o operă acromatică şi este în legătură cu o lucrare anterioară (dialogul exoteric "Despre poeţi" – care nu s-a păstrat), scrisă când filosoful se ocupa de educaţia lui Alexandru Macedon.

Din punct de vedere cronologic, Poetica se situează între "Politica" şi "Retorica", fiind alcătuită din două părţi – prima (care s-a păstrat), consacrată epopeii şi tragediei iar a doua (care s-a pierdut) dedicată poeziei iambice şi comediei.

Înaintea lui Aristotel, Platon abordase majoritatea temelor estetice puse în discuţie în

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

această lucrare. El prescrisese că muzica şi dansul pot constitui un leac împotriva fricii. ("Spaima se datorează unei stări de sărăcie a sufletului. Astfel ori de câte ori cineva provoacă o zguduire asupra efectelor de acest fel, mişcarea exterioară aplicată copleşeşte mişcarea lăuntrică de frică şi delir şi în felul acesta produce în suflet o linişte vădită" – dialogul "Legile".)

Trecerea de la Platon. la Aristotel înseamnă intrarea într-un climat intelectual diferit. Citind dialogurile platoniciene "Banchetul" şi "Fedru", învăţăm despre artă prin artă, citind Poetica şi Politica, învăţăm despre artă prin ştiinţă. La Platon teoria estetică e plină de culoare, de lumină şi fabulaţie (banchete, cântăreţi, băuturi şi glume, ironie, mituri şi turnire intelectuale). Prin comparaţie, la Aristotel, asistăm la modul în care un temperament nou va sparge vechile tipare găsind modalităţi noi de expresie. Prin scrisul său el introduce sobrietate şi precizie, preferinţa pentru detaliu, precum şi încercarea de stabilire a unor similitudini şi disocieri în câmpul înţelegerii. Ideea fundamentală care îl separă de Platon este aceea că arta îşi are originea nu în Prometeu, ci în puterea omului. El leagă, în mod explicit, concepţia sa despre originea meşteşugului, de contestarea opiniei lui Platon privind originea prometeică a acestuia. Aristotel a considerat natura ca "fiind prudentă şi dreaptă". El ne îndeamnă să observăm cât de corect ordonează aceasta naşterea lucrurilor, în gradaţii adecvate, insistând asupra frumuseţii şi ordinii ("Omul este cel mai nobil fiu al naturii"). Deşi ARTA desăvârşeşte în cele din urmă ceea ce a fost început de natură, acest proces de depăşire a modelului nu poate avea loc decât după o îndelungată ucenicie la şcoala acestui model. Arta concurează natura, aceasta fiind creaţie umană, realizată după înjosirea creaţiei divine.

Aristotel compară "forma" sau "împlinirea" cu starea omului treaz iar "materia" sau "potenţialitatea" cu starea omului adormit. Natura acţionează aşadar stimulând lucrurile să-şi realizeze capacităţile la maximum iar sufletul artistului dovedeşte acelaşi impuls către desăvârşirea de bine înăuntrul unei anumite "materii" ("O cupă de bronz iese din metal după aceeaşi rânduială esenţială ca şi planta care creşte din sământă sau animalul din spermă"). Modul lui Aristotel de a aborda arta este diferit de cel al lui Platon şi pare a se asemăna cu cel al unui biolog. "Învăţarea din experienţă" – reprezintă la el o etapă în dezvoltarea cunoaşterii. Ea constituie exemplul unei perceperi agere, fără o înţelegere completă. În opinia filosofului, materia plăcerii o constituie forma artei, deoarece producţia artistică imitativă îşi găseşte împlinirea în formele frumoase pe care le creează. La Aristotel funcţiile se întrepătrund. Forma artistului creator devine materia plăcerii spectatorului sensibil iar această plăcere, deşi fermă, devine materialul omului educator. Energia eliberată într-un cântec sau într-o piesă, de geniul creatorului, nu încetează după ce acesta satisface temeinic toate canoanele meşteşugului şi ale artei frumoase. Ea generează o nouă energie – o activitate emoţională în cei care receptează formele frumoase prin sufletele lor plastice.

Dacă – aşa cum afirma Aristotel - subiectul este sufletul tragediei şi principiul ei prim, plăcerea spectatorului este sufletul şi principiul prim al subiectului. Scopul tragediei devine în acest caz pentru el o plăcere particulară, pe care o provoacă; scopul comediei este plăcerea ei specifică, la fel scopul poeziei epice, al muzicii, sculpturii şi al picturii. Fiecare artă deţine, în concluzie, plăcerea ei caracteristică.

III. Planul adnotat al Poeticii

Poetica se prezintă ca un ansamblu din 26 de capitole, a cărui structură arată astfel:

Cap. 1 (Felurile imitaţiei)

• Artele mimetice se deosebesc prin: mijloace, lucruri şi feluri • Arta care imită n-are un nume

Cap. 2 (Diferenţa dintre Tragedie-Comedie)

• Diferenţierea prin obiect

Cap.3 (Cum se imită)

• Diferenţierea tragediei şi a comediei prin moduri • Cele trei deosebiri (de mijloace, de obiect, de acţiune) • Poemul dramatic

Cap. 4 (Naşterea poeziei)

• Originile artei poetice • Darul şi plăcerea imitaţiei

Cap. 5 (Comedia si imitaţia)

• Definirea comediei şi a comicului • Misterul originilor comediei • Ridicolul

Cap.6 (Imitaţia şi definirea tragediei)

• Anunţarea unei tratări ulterioare a comediei • Definirea tragediei şi a componentelor sale • Cele şase părţi constitutive: subiectul, caracterele, judecata, limba, spectacolul şi cântul • Cea mai importanta parte este subiectul • Fără acţiune nu există tragedie: comparaţia cu pictura • Ierarhia celor şase părţi ale tragediei

Cap. 7 (Îmbinarea faptelor)

• Compoziţia (unitatea de timp, unitatea de acţiune) • Tragedia formează un întreg şi are o anumită întindere • Conceptul de întreg (început, mijloc şi sfârşit) • Frumuseţea este o întindere ordonată

Cap. 8 (Subiectul)

• Nevoia de unitate a subiectului • Exemplul lui Homer şi întâmplările din Odiseea

Cap. 9 (Opoziţia istoric-poet)

• Posibilul şi Realul, Generalul şi Particularul • Poetul este un plăsmuitor de subiecte şi nu de versuri

BCU "MIHAI EMINESCU" CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cap. 10 (Subiectul)

• Acţiunea simplă şi acţiunea complexă

Cap. 11 (Peripeţia, Recunoaşterea, Evenimentul patetic)

• Definiţii şi semnificaţii

Cap.12 (Părţile tragediei)

• Prolog, Episod, Exod, Cântecul corului • Definiţii

Cap. 13 (Compoziţia)

• Ce să urmărim în tragedie • De ce trebuie să ne servim în alcătuirea subiectului • Ce este propriu tragediei

Cap.14 (Frica şi mila)

• Sentimentul de frică şi milă • Plăcerea proprie tragediei

Cap. 15 (Caracterele)

• Să fie deosebit de alese • Să fie potrivite cu firea • Să se asemene • Să fie statornice

Cap.16 (Recunoaşterea)

• Modalităţile de recunoaştere (după semne exterioare, prin semne create, prin amintire, printr-un silogism) • Cea mai bună recunoaştere: prin intermediul faptelor

Cap. 17 (Alcătuirea intrigilor)

• Nevoia de a stabili mai întâi ideea generală • Episoadele potrivite cu subiectul (schema generală) • Mimesis-ul emoţiilor

Cap. 18 (Intriga şi deznodământul)

• Ce este intriga • Ce este deznodământul • Cele patru feluri de tragedii (Complexe, patetice, de caracter, spectaculoase)

Cap. 19 (Forma verbală şi cugetarea)

• Nevoia unui acord deplin între forma verbală şi judecată

Cap. 20 (Expresia verbală)

• Părţile expresiei: Litera, Silaba, Particula de legătură, Articolul, Numele, Verbul, Articularea si Propoziţia • Definiţii

Cap.21 (Felurile numelui)

• Numele simplu (care nu-i alcătuit din elemente cu înţeles aparte) • Numele dublu (alcătuit dintr-o parte cu înţeles şi o parte fără înţeles) • Numele obişnuit (folosit de fiecare dintre noi) • Numele deosebit (folosit numai de unii dintre noi) • Metafora (trecerea asupra unui obiect a unui nume care arată un alt obiect)

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cap. 22 (Însuşirile limbii)

• Să fie limpede fără să fie comună • Nevoia de claritate

Cap. 23 (Imitaţia)

• Felul subiectului imitat: dramatic, să se refere la o singură acţiune intreagă şi deplină, cu un început, un mijloc şi un sfârşit • Rolul mimesisului • Întâmplările imposibile

Cap. 24 (Relaţia Epopee-Tragedie)

• Deosebiri: Epopeea se distinge de Tragedie prin întindere şi prin vers • Tragedia nu poate imita mai multe părti ale acţiunii petrecute în acelaşi timp

Cap. 25 (Polemica cu cei care l-au criticat pe Homer)

• Cele două greşeli ale poetului • Obiecţii şi solutii

Cap. 26 (Care imitaţie este mai valoroasă? Epică sau tragică)

• Mimesis epic sau mimesis tragic? • Avantajele tragediei • Superioritatea tragediei faţă de epopee

IV. Originea şi tematica tragediei

Ipoteza lui Aristotel despre apariţia tragediei, este că aceasta s-a dezvoltat din improvizaţiile vorbite ale corurilor, cu stadiul intermediar - drama satirică. Tragedia s-ar fi născut deci, din muzică.

Cuvântul tragedie pare a fi derivat din numele coriştilor tragici, îmbrăcaţi în piei de ţap, ca să-i reprezinte pe satirii din suita lui Dyonisos (este vorba probabil de "ţapul" pe care îl primeau răsplată "choruleţii" sau de un ţap înjunghiat, în jurul căruia aceştia dansau, după obiceiurile şi riturile dionisiace). Până în epoca alexandrină, reprezentarea tragediilor s-a limitat la sărbătorile dionisiace, mai ales la Marile Dionysii orăşeneşti din luna martie. Cu prilejul acestei sărbători se admiteau trei concurenţi, fiecare cu dreptul să reprezinte câte trei tragedii şi o dramă satirică, legate sau nu între ele prin subiect, în forma unei tetralogii. Aceste reprezentaţii erau organizate de magistraţi, iar corurile erau finanţate pentru activitatea lor de către cetăţenii mai instăriţi, investiţi cu calitatea de choregi. Învingătorii concursurilor de tragedie erau desemnaţi, la început, prin aclamaţie publică iar apoi prin votul a 5 arbitri aleşi prin tragere la sorţi, după desfăşurarea spectacolelor, de pe o listă alcătuită anterior. Drept răsplată, poetul şi choregii primeau, câte o cunună iar celui mai bun dintre interpreţi i se acorda deasemenea un premiu.

În această etapă, de început, tragedia greacă conţinea două elemente – unul coral şi altul dramatic. Corul era aşezat în formă de dreptunghi având pentru acompaniament drept instrument - fluierul. Principalul dans tragic avea o cadenţă solemnă. Numărul coriştilor a crescut de la 12 (Eschil) la 15 (Sofocle). Prezenţa corurilor în compoziţia tragediilor a durat până spre mijlocul secolului IV. La singurul actor introdus de către Thespis, Eschyl a adăugat un al doilea (poate şi al

treilea), contrar opiniei lui Aristotel. Este sigur însă că în vremea lui Sofocle erau tre actori: Protagonistul (avea cel mai întins şi mai greu rol), Tetragonitul şi Titragonistul. Actorii erau plătiţi şi distribuiţi poeţilor competitori de către stat (nu de choregi). Rolurile feminine erau interpretate tot de către bărbaţi. Actorii cântau uneori, fie singuri, fie împreună cu corul. Părţile iambice erau declamate, însă probabil într-o manieră destul de cântată. Stilul interpretării a evoluat de la rigiditatea şi solemnitatea iniţială către un realism exagerat, aşa cum reiese din Poetică. Tendinţa realistă s-a manifestat şi în costumul actorilor, de vreme ce Euripide a fost ironizat de către Aristofan pentru zdrenţele în care îşi îmbrăca actorii.

În tragedia primitivă partea liric-corală predomina, subordonându-şi acţiunea şi dialogul, pentru ca, în timp, această proporţie să se inverseze. În structura unei tragedii greceşti intrau următoarele părţi: Prologul (partea care preceda intrarea corului şi enunţa subiectul piesei), Parodos (cântecul care însoţea intrarea corului), Episodul (adică scenele interpretate de actori, care constituiau acţiunea propriu-zisă), Stasimonul (cântecele corului cântate în poziţie fixă a acestuia, ce conţineau reflecţii sau expresii ale emoţiilor resimţite în timpul unui episod), Exodos (adică scena finală şi ieşirea corului). Tragedia greacă a păstrat multă vreme ceva din spiritul ei religios iniţial. Corurile sunt de fapt forma de supravieţuire a dansurilor magice destinate să îndepărteze molimele şi să aducă ploaia. Ea se limita să ilustreze o singură situaţie patetică.

V. Mimesisul la originea dramei (opoziţia Platon - Aristotel)

*1. Evoluţia ideii pe traseul: Platon * Terttulian * Sf. Augustin * Rousseau * Artaud*

Dacă Platon restrânge funcţia imitativă, Aristotel o extinde. În dialogul "Republica" spre exemplu (cartea a X-a), Platon tratează imitaţia nu ca pe o funcţie în expansiune ci ca pe una puternic diminuată. Pe măsură ce "ideea" platonică coboară prin aplicaţia meşteşugarului până la cea a imitatorului, ea îşi îngustează progresiv aria. Pictorul unui pat, spre exemplu, copiază în lucrarea sa numai patul spaţio-temporal, confecţionat de un tâmplar oarecare şi oferă doar o perspectivă specială asupra acestuia: din profil sau din faţă, în funcţie de unghiul său de vedere. La Platon, constatăm o atenuare a universalului până la limita viziunii individuale, pe când la Aristotel universalul e prezent în artă, tragedia fiind considerată din acest motiv "mai filosofică şi mai aleasă decât istoria".

Platon şi Aristotel propun analize divergente asupra mimesisului. În Republica, spre exemplu, Platon condamnă pe fabricanţii de copii şi de iluzii, formulând un tip de teorie mimetică a artei teatrale, în paralel cu efortul său de a elabora un sistem politic. În acest dialog platonician problematica teatrului este inclusă în cadrul general al unui proiect politic, al unei educaţii ce trebuie oferită în vederea guvernării cetăţii de către filosofi. Gândirea estetică este inclusă deci într-o reflecţie, pedagogică şi politică mai largă. Ea se naşte aici din examinarea riguroasă şi aprofundată a conceptului de justiţie. Republica lui Platon (al cărei text a fost împărţit ulterior scrierii sale în zece

cărţi) abordează această problemă în cărţile a doua şi a zecea.

În cartea a II-a, "Cetatea" este formată, la începuturile sale, din meseriaşii care rezolvă principalele nevoi ale oamenilor: de a se hrăni, de a locui, de a se adăposti, de a se îmbrăca. Ea este populată aşadar de cei care îi permit să-i fie satisfăcute aceste nevoi, adică de: cultivatori, zidari, ţesători şi cizmari. Pentru a examina apoi cum se nasc justiţia şi injustiţia, pe acest teren al convieţuirii producătorilor de bunuri, Platon constată că "Cetatea" trebuie să se deschidă luxului şi prisosului iar pentru aceasta trebuie "să ia o parte din ţara vecinilor". Această extindere nefastă dar necesară implică apariţia războiului deoarece cetatea va avea nevoie nu numai de cultivatori, negustori şi meşteşugari ci, şi de o armată care să o apere, adică de paznici ca apărători. Personalitatea pazniculuí – rezultată din importanţa lor în supravieţuirea cetăţii – constituie un punct cheie al dialogului, ei fiind aceia care devin împuterniciţi să ia decizii în sprijinul supravieţuirii cetăţii şi tot ei trebuind să fie – în concepţia lui Platon - simbolul cetăţeanului model. Profilul acestor paznici oneşti ai societăţii este descris ca fiind al unor "filosofi plini de curaj, rapizi şi viguroşi". Problema educaţiei paznicilor devine primordială, ea constând în educaţia corpului şi în formarea spiritului. În acest context, la sfârşitul cărţii a II-a este abordată problema artei, întrebarea care deschide dezbaterea fiind: "Ce este bun şi necesar, în domeniul artelor, pentru formarea spirituală a paznicilor? Sau mai direct – care sunt artele şi artiştii care trebuie acceptaţi în cetate, în spiritul educaţiei impuse locuitorilor ei?"

Răspunsul lui Platon, se referă la dicotomia adevărului şi falsului – în planul artei. Distincţia care încheie cartea a II-a dintre "adevăratul fals" şi falsul fictiv "care este în cuvinte" devine fundamentală, deoarece constituie o introducere la problema mimetică (după Socrate, falsul există şi în real, adevăratul fals fiind minciuna naturală. Este vorba de minciuna artei prin falsul istoriilor false. Primul fals este detestat de oameni însă al doilea, care este "un fel de imitaţie a celui care este minţit în suflet", constituie o imagine produsă într-un al doilea moment, care acţionează ca un "drog". În concepţia lui Platon, prin termenul de "drog" este afirmată ambiguitatea procesului imitaţiei, teatrul fiind singura artă poetică, întemeiată în întregime pe mimesis. Pentru a şti dacă trebuie să admitem sau nu teatrul în această cetate, fidel ideii specializării stricte a locuitorilor pe meserii, Platon deplasează problema artei teatrului spre cel care îl face. La întrebarea pusă de Adiamante "dacă vom primi sau nu tragedia şi comedia în cetate", el va răspunde printr-o întrebare: "dacă trebuie ca paznicii (educatorii) noştri să fie oameni de imitaţie sau nu". Răspunsul este negativ. "Gardienii noştri, renunţând la toate celelalte meserii, trebuie să fie în mod foarte precis făuritorii libertăţii cetăţii şi trebuie să nu se ocupe decât de ceea ce contribuie la aceasta".

Condiţia majoră care reglează mersul cetăţii este funcţionarea ei sistematică: "fiecare nu îndeplineşte decât o singură sarcină" – adică cizmarul va fi numai cizmar şi niciodată cârmaci, în afara muncii sale de cizmar, cultivatorul va fi cultivator şi nu judecător în afara meseriei lui de cultivator, războinicul va fi numai războinic şi nu consacrat banului, în afara meseriei sale de războinic. Pe acest principiu se clădeşte justiţia care guvernează această cetate, adică pe corecta repartizare a rolurilor, fiecare îndeplinindu-l numai pe cel pentru care este competent, excluzând pe oricare

altul. În această organizare politica – opusă regimului în vigoare din Atena democratică din a acelui timp – nu poate exista loc pentru un om "dublu": adică, un poet sau un povestitor de istorii, consideraţi a fi şarlatani. Natura acestui regim politic – fondat teoretic – face necesară excluderea teatrului. Legile armoniei sale fac indefinibilă prezenţa unei fiinţe care, contra celorlalte, ar fi înzestrată cu imitarea unei naturi complexe, polivalente, seducătoare şi periculoase. În acest sens, numai filosoful este abilitat să folosească imitaţia şi teatrul, reducând minciuna artei la cea a naturii. Şi pentru că cetatea este în sine un teatru, în ea nu poate să mai existe un altul. Răspunsul la întrebarea pusă aşadar în Republica (de a şti dacă poeţii tragici trebuie sau nu să frecventeze cetatea ideală) este oferit fără ambiguitate: "Noi înşine suntem poeţi ai unei tragedii, pe măsura mijloacelor noastre. Deci, concluzionează Platon în acest dialog, să nu vă imaginaţi că noi o să vă permitem vreodată să veniţi la noi, să vă instalaţi scena pe Agora şi să prezentaţi publicului actori cu voci frumoase care vor vorbi mai tare decât noi, că o să vă dăm dreptul să adresaţi public discursuri copiilor, soţiilor noastre, mulţimii întregi vorbind despre aceleaşi chestiuni ca şi noi, dar fără a spune acelaşi lucru; ci dimpotrivă spunând despre ele lucruri care sunt în cea mai mare parte la celălalt pol.

*

Opus meşteşugarului, fidel unei singure meserii precum cea de tâmplar sau cizmar, poetul poate să facă şi mai ales "să imite" tot. Imitaţia este, la o adică, tolerabilă dacă ar fi şi ea controlată de specializare, fiecare imitator fiind redus la un singur tip de mim. Dar trăsătura specifică a imitatorului dramatic este polivalenţa sa, ceea ce face ca imitaţia să fie inferioară, ba chiar imposibilă sau absurdă, să vrei să imiţi (să faci) mai multe lucruri întrucât de aici se naşte aroganţa poeţilor dramatici. În dialogul Republica, prin analiza efectelor imitaţiei, asistăm la condamnarea teatrului.

*

În spiritul gândirii lui Platon, opoziţia faţă de minciuna artei se va exprima mai târziu şi la alţi gânditori, procesul împotriva actorului fiind în fond un proces împotriva reprezentării. **Tertulian,** în tratatul "Spectacolelor" va considera teatrul drept templul libertinajului şi al beţiei ("hotelul lui Bachus", "palatul lui Venus") iar la **Sf. Augustin** vom descoperi un discurs apropiat de cel al lui Platon, construit în jurul noţiunii unei plăceri teatrale, întemeiată pe o falsă compasiune. După Platon sau mai târziu la Sf. Augustin, spectatorul va crede în verosimilul care îi este arătat ca real, el participând emoţional la destinul personajelor, la delirul acestora – cu sentimentul provocat de natura mimetică a teatrului. Lexicul platonician al contagiunii, preluat de Sf. Augustin, va deveni una din principalele baze ale argumentării augustinienilor împotriva teatrului – mimesisul fiind ca şi la Platon la originea unui proces incontrolabil de contaminare. În secolul al XVIII-lea, Rousseau va relua în "Scrisoarea sa către domnul d'Alembert despre spectacole" problematica ideologică a mimesisului contagios, pe care îl va dezvolta prin ideea unei complicităţi a spectatorului cu "crimele" reprezentate pe scenă. Când spectatorul iese de la teatru – se consideră că el este contaminat "pentru că şi-a luat partea" din actele odioase petrecute în prezenţa lui: "act fals, presupunere, hoţie, înşelătorie, minciuna, neomenia, totul se află aici şi totul este aplaudat". Efectele devasta-

toare ale "ciumei", descrise de către Sf. Augustin cu scopul de a condamna teatrul, vor fi reluate mult mai târziu de către Artaud pentru a-l exalta. Să provoci compasiunea spectatorilor prin "lucruri prefăcute" – ceea ce s-ar numi "prefăcătoria ficţiunii" – ţine de o blasfemie, însemnând că vrei să substitui unei realităţi o compasiune născută din artificiu, deci impusă şi coruptă. Gândirea religioasă, ce a urmat peste secole firul acuzaţiei de corupţie, lansată de Platon împotriva teatrului, va considera drept un păcat această impuritate mimetică iar plăcerea teatrală o crimă faţă de Dumnezeu, împotriva căreia Sf. Augustin ne chema să ne păzim (se reactivează astfel peste ani discursul Anti-teatru şi polemica mimetică a lui Platon).

Sf. Augustin considera că există o legatură între starea în care se află omul şi dorinţa lui de a merge la teatru deoarece scena trimite în oglinda spectatorului reflectarea suferinţei sale şi descrierea efectului paradoxal al mimesisului: reprezentarea suferinţei ajungând în mod surprinzător "să placă" şi "să încânte". El va considera de aceea că nu "lucrurile" sunt în joc, în spectacolul de teatru, ci viziunea pe care o avem despre ele – iar modificarea viziunii devine un lucru periculos pentru oameni. Critica – făcută din această perspectivă – induce ca rezultat registrul metaforic al maladiei şi al contagiunii. Prin teatru (văzut din această perspectivă) sănătatea şi integritatea corpului sunt în joc iar pericolul rezidă în corupere. Considerând că delirul este molipsitor, Sf. Augustin, concluziona că trebuie să te fereşti de teatru, de această "stranie boală a sufletului" şi de puterea lui de a modifica spectatorul. **Artaud** va considera, mai târziu, important să admitem că, "jocul teatral, precum ciuma, este un delir".

*2. Evoluţia ideii pe traseul: Artistotel * Schopenhauer * Nietzsche*

Aristotel construieşte conceptul literaturii care va trăi până în secolul XIX, Poetica sa reprezentând (după Republica lui Platon), marele tratat teoretic al antichităţii greceşti despre teatru, care dezbate problematica artei, îndeosebi a poeziei dramatice aflată sub semnul mimesisului. Prin comparaţie cu Platon, Aristotel nu va condamna artele mimetice şi teatrul, ci va încerca să reabilitеze poezia dramatică ca mimesis. Se poate afirma că, estetica teatrală s-a dezvoltat, în timp, printr-o continuă raportare la gândirea aristotelică, fie că o va relua şi îi va prelungi reflecţia, fie că o va contrazice.

Ideea aristoteliană centrală, aceea că "imitaţia este cunoaştere", rezultă din cap. IV, unde se spune că desfătarea oferită de contemplarea unei plăsmuiri e de natură intelectuală şi din cap. IX, unde se menţionează despre cunoaşterea poetică, că "ar fi mai filosofică şi mai aleasă" decât cunoaşterea istorică. Dacă poezia este cunoaştere, ea nu poate fi însă creaţie independentă faţă de realitate ci, va trebui să fie subordonată unei realităţi străină de ea. Imitaţia nu va putea aşadar să fie o creaţie a fanteziei, aşa cum nu e nici afirmarea lirică a unei personalităţi. Pentru a-i percepe înţelesul va trebui să revenim însă la conceptul fundamental al filosofiei aristotelice care e devenirea – adică un proces evolutiv a tot ce există, o continuă ascensiune pe scara fiinţei. În opinia lui Aristotel natura întreagă nu-i nimic altceva decât o energie creatoare, înzestrată cu un soi de raţiune instinctivă prin a cărei actiune existentele individuale sunt călăuzite către un ţel propriu.

Acest ţel, mai mult sau mai puţin ascuns, poate fi perceput numai odată cu evoluţia fiinţei. La fel precum natura, Arta îşi urmăreşte propriile obiective (când e vorba de un meşteşug scopul acestuia este să împlinească lipsurile naturii, cel care o creează trebuind să înceapă de la a-i cunoaşte intenţiile iar când e vorba de o artă creatoare, artistul îşi propune să întreacă modelele luate din natură). În poezie, obiectele imitaţiei sunt "caracterele, patimile şi faptele omeneşti" (cap. 1 – Poetica). Izvorul de inspiraţie al acestora este viaţa omenească, cu multitudinea întâmplărilor ei. (Aristotel nu înţelege aici simpla reproducere, ci transfigurarea faptelor în frumuseţe, adică "nu lucruri întâmplate cu adevărat ci lucruri care pot să se întâmple în marginile verosimilului şi ale necesarului.") Materia poeziei va fi constituită deci din posibilităţile permanente ale firii omeneşti iar lumea poeziei se va situa pe un alt plan de adevăr decât cel al experienţei. Eroul tragic nu va fi aşadar ca toţi oamenii ci, cum ar trebui poate să fie oamenii.

Imitaţia, pentru a fi frumoasă, trebuie să îndeplinească aşadar o serie de condiţii. Cea mai importantă – pe care o subliniază Aristotel – este ca imitarea să fie a unei acţiuni complete şi întregi, cu "început, mijloc şi sfârşit". Poezia trebuie să fie aşadar, imitaţie de fapte şi nu de sentimente sau caractere. În capitolul VI, Aristotel scrie că trebuie să înţelegem prin tragedie, nu imitarea unor oameni ci a vieţii, deoarece fericirea şi nefericirea decurg din fapte – (se fundamentează concepţia că poetul e dator să vorbească mai puţin în nume propriu şi să reflecte realitatea). "Imitaţia este cunoaştere" iată ideea, pe care Aristotel o aşează la baza doctrine sale estetice.

Schopenhauer, la prima vedere, pare să fi dezvoltat o metafizică, care conservă concepţia dualistă despre lume. Esenţa acestei metafizici se întemeiază pe demarcaţia strictă dintre lumea fenomenală şi cea noumenală (a lucrurilor în sine gândite de intelectul pur). În spatele simplei aparenţe se conturează lumea noumenală ("noumenal" - derivat din cuvântul grecesc "raţiune" înseamnă "raţional"). Sfidând tradiţia şi explicaţiile lingvistice, Schopenhauer a decretat contrariul susţinând că "realul nu e raţiune ci, non raţiune, o pornire oarbă pe care el o denumeşte VOINŢĂ. Această voinţă nu este în esenţă o idee ci, negaţia unei idei, raţiunea privată de toate caracteristicile ei pozitive, cu excepţia funcţiei metafizice şi a energiei sale dinamice. Schopenhauer va revendica proprietatea asupra întregului edificiu al platonismului tradiţional. Gândirea lui vizează o perspectivă pesimistă asupra vieţii omeneşti (a realului pe care suntem tentaţi să îl copiem). Plăcerea, susţine el, nu înseamnă o stare sau o calitate. Ea trebuie văzută numai ca o suspendare a durerii. Această atitudine hedonist-pesimistă schimbă de fapt pozitivul în negativ. Dacă dorim să cântarim plăcerea şi durerea, rezultatul e zero. Plăcerea de a mânca, spre exemplu, e plătită dinainte cu o cantitate egală de neplăcere, adică de foame. Dacă Schopenhauer neagă raţionalitatea lumii, el va trebui să nege şi rezultatul pozitiv al plăcerii. Aici, unde se rupe legătura cu tradiţia, filosoful reclamă conformarea la ea citându-l pe Aristotel, cu o propozitie din Etica Nicomachă: "omul cuminte caută ceea ce este lipsit de durere, nu ceea ce este plăcut". Salvarea, la Schopenhauer, vine însa prin contemplarea estetică platoniciană. Împărţirea naturii îi pare că respectă o ierarhie, începând cu materia anorganică, pietre şi pământ care, prin lumea vegetală se ridică către stadiul de OM.

Fiecare nivel de expresivitate a voinţei este exprimat de o idee platonică. Pietrele şi plantele sunt expresiile voinţei universale, pe o anumită treaptă de claritate şi confuzie. Ele sunt forma reuşitei strădaniei eterne într-un punct oarecare de pauză.

Schopenhauer se întreabă – "Ce tip de cunoaştere se ocupă oare cu... ideile care reprezintă obiectivitatea directă a lucrului în sine, voinţa?" Şi răspunde tot el: "Arta." Pentru Schopenhauer ARTA este cea mai înaltă realizare a intelectului uman şi totodată forma ei supremă de cunoaştere. Singura ei sursă, "este cunoaşterea ideilor iar unicul scop este comunicarea acestei cunoaşteri". Subiectul pur şi sustras voinţei, al unei astfel de cunoaşteri, este geniul, acest cuvânt reprezentând pentru Schopenhauer atât pe marele artist cât şi pe filosoful platonician. Geniul înseamnă capacitatea proeminentă de contemplare a ideilor. Ca spectator al vieţii, geniul obţine o eliberare temporară de durere. În acest fel, GENIUL ARTISTIC vede eternitatea, o vede la un anumit moment al desfăşurării ei. Conform acestei teorii , fiecare artă trebuie înţeleasă ca un produs al unei forţe. Tragedia (alături de muzică, arhitectură şi poezie) îndeplineşte misiunea de mare utilitate pentru om, de a deschide o fereastră către natura fenomenală, a existenţei. Arta tragediei,justifică aşadar filosofia pesimismului. Fiind însă o artă eliberată de raportarea la voinţă le provoacă astfel o stare de resemnare.

*

Nietzsche priveşte arta ca pe o înflorire a vieţii. Poziţia sa se caracterizează însă prin ambiguitate (fapt reflectat şi în propria estetică). Pentru început el îl salută pe artist ca pe aliatul său, pentru ca apoi să-l considere un corupător al integrităţii filosofice. Nietzsche se va opune esteticii tradiţionale învinuind-o că adoptă poziţia contemplatorului de artă şi că interpretează fals contemplarea estetică, văzând în ea o metodă de a ne desprinde spiritul de această lume. ARTA, va susţine el, este "afirmare, binecuvântare şi zeificare a existenţei". O artă pesimistă ar fi o contradictie, crede filosoful. "În genere – va afirma – mă împac mai bine cu artiştii decât cu toţi filosofii de până acum, pentru că artiştii n-au pierdut marele făgaş pe care viaţa înaintează, au fost îndrăgostiţi de lucrurile lumii acesteia, şi de simţurile lor." El crede că centrul creator al universului terestru şi natural este "viaţa".

Confundând accepţiunea mai largă a termenului, cu aceea mai limitată şi legată de sex, naştere, creaţie şi mişcare în rândul plantelor şi animalelor, Nietzsche va dezvolta concepţia unei arte "afirmative", constituind pe baza ei programul unei estetici biologice". Sub acest raport, încadrează frumosul în categoria valorilor biologice, astfel încât o cantitate de stimuli asociaţi vor trezi în noi sentimentul frumosului, ARTA, va spune Nietzsche, "e o stimulare a energiilor animale prin imagini şi dorinţe ale unei vieţi potenţate" (viaţa potenţată înseamnă, în concepţia filosofului, revalorizarea tuturor valorilor). Idealul lui Nietzsche este arta antiromantică. Deşi priveşte arta ca pe o expresie a vieţii el este departe de a o considera "naturală" în sensul unei exprimări fără efort a mişcărilor interioare. Frumosul, susţine el, nu se realizează decât printr-un act de autoafirmare ce transfigurează şi supune realitatea spre a o face să apară frumoasă, adică adaptată necesităţilor omeneşti. Judecata frumosului nu are o întemeiere pe calitatea obiectelor reale, fiind necesară o

stare de exaltare spre a ne ridica deasupra evaluării sobre şi raţionale a realităţii (este vorba despre extazul dionisiac).

În cunoscutul eseu despre "Naşterea tragediei", Nietzsche va descrie stadiul iniţial al creaţiei artistice drept o îmbătare, o beţie sacră. Copleşit şi inspirat de o explozie a energiilor sale vitale, artistul ajunge "să fie posedat de o nebunie dionisiacă din care irumpe eterna patimă a devenirii". Vraja dionisiacă, scrie Nietzsche, "e condiţia prealabilă a întregii arte dramatice". Sub această vrajă, participantul la o serbare dionisiacă se vede pe sine ca pe un satir iar ca satir ajunge să-l contemple pe zeu, În această transformare, el are o viziune exterioară lui însuşi ca desăvârşire apolinică a stării sale. Cu această nouă viziune drama devine completă." Prin intermediul acestei concepţii înţelegem tragedia greacă drept corul dionisiac care se descarcă într-o lume apolinică de imagini. Părţile corale, cu care e întreţesută tragedia constituie matricea întregului dialog, adică a universului scenic şi al dramei propiu-zise. Această concepţie – exprimată în "Naşterea tragediei" - este dezvoltată sub influenţa metafizicii schopenhauriene. Mai târziu, Nietzsche îşi va generaliza observaţiile pentru a pune bazele unei psihologii a artei (visul, va afirma el, "prefigurează viziunea, beţia, şi orgia estetică". De aici se naşte o clasificare a artelor, în care actorul, dansatorul, muzicianul şi poetul liric – ca exponenţi ai artei dionisiace - sunt opuşi artiştilor apolinici precum pictorul, sculptorul şi poetul tragic). Pentru Nietzsche, ARTA înseamnă o evadare din realitate. Printr-un act de autotranscendere artistul dobândeşte viziunea frumosului din realitatea brută. Existenţa nu va putea fi suportată decât ca fenomen estetic ("avem arta spre a putea să evităm pieirea prin adevăr.").

VI. Mimesisul aristotelian

Imitatia

Din primele capitole ale Poeticii mimesisul apare drept o acţiune capitală, deşi el nu va fi definit niciodată pe întregul parcurs al lucrării. Contrar viziunii lui Platon, conceptul devine mai larg la Aristotel şi cu aplicaţii multiple care nu se reduc doar la sensul cunoscut – de imitaţie.

Dupont-Roc şi J.Lallot, (autorii retipăririi Poeticii din anul 1980) considerau că prin "Imitaţie" s-ar reda cu exactitate înţelesul mimesisului platonician, în vreme ce prin "Reprezentare" s-ar exprima, sensul mimesisului aristotelian. Ei considerau că "reprezentare" ar face o legătură mai bună cu componenta dramatică inclusă în noţiunea de mimesis, oferindu-i un câmp semantic mai larg. Renunţând la distincţia dintre textul teatral şi cel epic, în ceea ce priveşte gradul de exprimare mimetică, Aristotel (spre deosebire de Platon) face un pas înainte în planul înţelegerii. Pentru el epopeea şi tragedia nu sunt în opoziţie, în cadrul conceptului de mimesis. Dezbaterea majoră, de înţelegere, o constituie faptul că mimesisul poetic "invadează" şi câmpul operei literare dialogate, pentru a acoperi (cel puţin în parte) ceea ce Platon numea diegeză. Iată motivul pentru care autorii retipăririi Poeticii din 1980, ajung la folosirea a două noţiuni – Mimesis (termenul care redă integral concepţia lui Platon si parţial a lui Aristotel) şi Reprezentare (cuvântul care redă concepţia mai

largă a lui Aristotel).

În cap. 1 al Poeticii, Aristotel consideră mimesisul un concept fundamental al artei poetice şi al speciilor sale, afirmând că: "Epopeea şi poezia tragică, ca şi comedia, arta ditirambului şi, în cea mai mare parte cea a plăcutului, au în comun faptul că sunt reprezentări". Astfel, dacă la Platon LEXISUS se împărţea în Mimesis (Teatrul) şi Diegeza (Poezia ditirambica) – Epopeea situandu-se la mijloc, la Aristotel LEXISUS se confundă cu Mimesisul – adresându-se deopotrivă Teatrului, Epopeii, Flautului şi Ţiterei (prin flaut şi ţiteră Aristotel includea muzica în cadrul literaturii). Iată de ce Platon alungă din "cetatea ideală" doar Teatrul şi nu întreaga literatură, pentru că numai teatrul era, în concepţia sa, în totalitate mimetic în vreme ce poezia ditirambică, Nu.

VII. Mimesisul poetic şi realitatea

Aristotel distinge trei tipuri de relaţii mimetice cu realitatea:

1 – *fie cum erau sau sunt;*

2 – *fie cum sunt prezentate sau cum par a fi;*

3 – *fie cum ar trebui să fie;*

Primul raport propus este restrictiv, poetul reprezentând lucrurile aşa cum sunt ele (sau cum erau). În această situaţie mimesisul apare ca o oglindă, ca o reflexie a lucrurilor (concepţia imitaţiei la Platon).

Al doilea raport situează viziunea lui Aristotel asupra mimesisului, dincolo de înţelegerea platoniciană deoarece, a imagina mai mult decât o posibilitate mimetică conduce la depăşirea viziunii univoce a lui Platon. În această situaţie, constatăm că există o parte mimetică în perceperea lucrurilor de care artistul devine conştient în reprezentarea pe care o face realului. Verbele folosite de Aristotel precum "a spune" sau "a părea", descriu gândirea şi judecata umană care intervin de acum înainte între poet şi realitatea care îl înconjoară. Mimesisul nu mai există deci singur, el devine mult mai complex şi tinde către accepţia de reprezentare.

Al treilea raport reprezintă lucrurile aşa cum ar trebui să fie de fapt. Intervenţia asupra realului este însă evidentă. El este reconstruit, prin mimesis, după criterii în totalitate subiective. În acest moment ne aflăm departe de conceptul de "copie", mimesisul devenind o zonă a construcţiei artistice.

Referindu-se la poezia tragică, Aristotel recurge la o serie de categorii pe care am putea să le numim mimetice pentru a proba raportul lui cu realul. Categoria principală este aceea a verosimilului care creează diferenţa dintre cronicar (istoric) şi poet, în favoarea celui din urmă. ("Din cele ce am spus – afirmă Aristotel - reiese că rolul poetului este acela de a spune nu ceea ce are loc în realitate, ci ceea ce ar putea să aibă loc în conformitate cu verosimilul sau cu necesarul, pentru că diferenţa între cronicar şi poet nu rezultă din ceea ce umil exprimă în versuri unul şi celălalt în

proză... Diferenţa constă în faptul că unul spune ce a avut loc iar celălalt ce ar putea avea loc".)

Raportul de "oglindă a realului" este atribuit cronicarului care spune lucrurile aşa cum sunt sau au fost, în vreme ce poezia exprimă raporturi mai largi cu realitatea înconjurătoare şi se înrudeşte cu al doilea tip de mimesis, descris de Aristotel, care implică reprezentarea lucrurilor aşa cum se spun sau cum par a fi. Asemănarea sau verosimilitatea constituie deci elementul de bază potrivit căruia poezia îşi construieşte raportul său cu lumea. "Din acest motiv – scrie Aristotel – poezia este mai filosofică şi mai nobilă decât cronica deoarece ea ţine mai mult de general iar cronica mai mult de particular".

"Generalul – crede Aristotel – este ceea ce un anumit tip de om face sau spune la modul posibil sau probabil, iar Particularul este ceea ce a făcut un personaj în mod concret sau ceea ce i s-a întâmplat". Particularul se referă deci la nivelul lucrurilor iar generalul la nivelul de model. Aristotel va situa opera literară în poziţia de model (Platon nu-i acordă această poziţie atunci când o alungă din cetatea sa ideală).

De la Platon la Aristotel, mimesisul îşi lărgeşte sfera sa conceptuală îmbogăţindu-şi semnificaţiile. Analiza comparativă pe care Aristotel o face în capitolele 2 şi 3, plecând de la obiectele şi modurile mimesisului, vizează trei genuri (tragedia, comedia şi epopeea) care mai întâi trebuie izolate de celelalte arte mimetice iar apoi regândite cu ajutorul unui criteriu comun – acela că ele reprezintă acţiuni ale căror actanţi sunt oamenii. Acţiunea devine o noţiune centrală care diferenţiază imitaţia aristoteliană de imitaţia platoniciană. Dacă pentru Platon mimesis va însemna imitarea indivizilor (fiinţe rele sau oameni buni), imitatorul tragic nefiind decât un travestit, sosia unui întreg oarecare, la Aristotel, "imitatorul" tragic nu ştie să fie sosia nimănui (om bun sau om rău) pentru simplul motiv că el nu imită pe nimeni.

VIII. Mimesisul tragic. Definiţia şi esenţa tragediei

Genul dramatic şi genul epic ţin la Aristotel de un mimesis al acţiunii care nu are ca obiecte personajele decât în măsura în care ele sunt actanţi, adică oameni în acţiune. În funcţie de natura acestor personaje active (nobile sau josnice), considerate obiecte ale reprezentării, Aristotel va împărţi în capitolul 2 genurile în: tragedie şi comedie, menţinând paritatea între tragedie şi epopee. Măreţia şi josnicia caracterelor umane devin caracteristicile care fundamentează delimitarea genurilor. Epopeea şi tragedia au ca trăsătură comună faptul că reprezintă acelaşi tip de actanţi ("personaje mai bune"), în timp ce comedia se ocupă de reprezentarea unor oameni josnici, comicul fiind definit în capitolul 5, drept "o urâţenie fără durere şi fără prejudiciu". Separarea în tragedie şi comedie are drept motiv obiectele diferite cu care cele două genuri operează, tot astfel după cum apropierea dintre tragedie şi epopee se datorează asemănării obiectelor supuse receptării. Un tablou comparativ al genurilor, bazat pe mimesisul acţiunii, pe care îl propun

Dupont-Roc şi J. Lallot creează următoarele relaţii şi diferenţieri între Comedie, Tragedie şi Epopee.

	COMEDIE	TRAGEDIE	EPOPEE
OBIECT	Personaje josnice	Personaje nobile	Personaje nobile
MOD	Dramatic	Dramatic	Narativ

Din acest tablou al relaţiilor observăm că tragedia este plasată în centrul sistemului poetic legată de fiecare din celelalte două genuri printr-o asemănare şi o diferenţiere. Ea apare drept piatra de temelie a acestui ansamblu, întrucât este singura care are în comun cu celelalte două genuri, un criteriu mimetic, în vreme ce Comedia şi Epopeea nu au nimic în comun (comedia nu seamănă nici prin obiect, nici prin mod cu epopeea şi invers). Rezultă din acest sistem de relaţii superioritatea tragediei şi implicit a mimesisului tragic.

*

În capitolul 6 al Poeticii, Aristotel propune următoarea definiţie: "Tragedia este reprezentarea unei acţiuni nobile dusă la capăt şi având o anume întindere, realizată cu ajutorul unui limbaj marcat de prezenţa unor specii variate, utilizate separat în funcţie de părţile operei; reprezentarea este făcută de personajele dramei şi nu a recurs la naraţiune; reprezentând mila şi groaza ea realizează o curăţire a acestui gen de emoţii". Definiţia este importantă, deoarece reia caracteristicile precizate deja în capitolele precedente ale Poeticii şi le completează prin alte atribute esenţiale. Cu ajutorul unor cuvinte cheie această definiţie adună caracteristicile genului tragic, aşa cum sunt ele dezvoltate şi explicate pe parcursul analizei aristotelice. Delimitările oferite ar putea să se reducă la enunţul fundamental, acela că "Tragedia este reprezentarea unei acţiuni nobile". Observăm că acţiunea primează în faţa personajelor. În acest fel, Aristotel subliniază importanţa acţiunii despre care va preciza: "Fără acţiune n-ar exista tragedie". Din această importanţă, acordată acţiunii, creşte rolul povestirii. Aceasta – tradusă şi prin "fabulă" sau "intrigă" - este definită drept o "combinare de fapte" şi este considerată cel mai important element ("principiul şi sufletul tragediei"). Nu trebuie omis însă rolul cuvântului "nobil", subliniat de Aristotel care, contribuie decisiv la separarea genurilor. În vreme ce comedia se referă la ceva inferior, josnic sau la o urâţenie, tragedia, prin însuşirea de "nobil" are în vedere ceva "mai bun" decât omul din realitate. Mimesisul nu se reduce aşadar la rolul unei simple oglinzi, la o reflectare a realului ci, ameliorează sau urâţeşte realitatea transformând-o. Această sferă a conceptului aristotelian despre mimesis devine superioară celei platoniciene. Revenind la acţiune, în capitolul 7, Aristotel precizează că importantă este îmbinarea faptelor în cadrul unui întreg cu o anumită întindere (întregul este definit drept "ceva ce are început, mijloc şi sfârşit"). Prin raportare la acţiune subiectele trebuie să aibă şi ele o oarecare întindere ("lesne de cuprins cu gândul"). Sub acest raport, Aristotel crede că "o tragedie este mai frumoasă

cu cât este mai lungă, fără să înceteze a rămâne însă inteligibilă". În capitolul 5) găsim referiri la măsura întinderii, a cărei durată trebuie să fie "o revoluţie în jurul soarelui", în vreme ce epopeea "nu este limitată în timp". Dar "efectul propriu al tragediei", crede Aristotel, este catharsisul – una dintre noţiunile fundamentale ale Poeticii.

IX. Catharsisul sau activitatea şi pasivitatea aceleiaşi acţiuni

Aristotel ne spune că: mila e înlăturată prin milă, frica prin frică, entuziasmul religios prin entuziasm. Cum trebuie înţeles aşadar catharsisul dătător de plăcere?

Filosoful şi-a imaginat maladiile sufletului asemănător cu bolile trupeşti, însă corpul se îmbolnăveşte atunci când unul din elementele lui alcătuitoare e sporit în proporţii extreme iar sufletul suferă când una din imitaţiile lui naturale e satisfăcută excesiv. Pentru ca trupul să rămână sănătos trebuie menţinut un echilibru adecvat între tendinţa spre cald şi tendinţa spre rece. În general starea maladivă rezultă din superioritatea dobândită a unuia din aceste două elemente iar tratamentul constă în aplicarea unei mai mari cantităţi de căldură pentru a "purifica" sistemul şi a restabili temperatura organică potrivită. Păstratrea căii mijlocii, de aur, pentru funcţiile sufletului şi ale corpului constituia idealul medicinii şi al eticii. Pentru Aristotel sufletul şi trupul nu erau două lucruri distincte ci, sufletul era împlinirea, realizarea sau forma corpului iar ceea ce dăuna sau făcea bine unuia, dăuna sau făcea bine în egală măsură şi celuilalt. Complexul trup-suflet funcţiona aşadar deformat – când era dezechilibrat (în sensul literal). Dacă pentru Aristotel operele dramatice şi muzica urmau să fie agenţi terapeutici, atunci ele erau chemate în această calitate să restabilească funcţionarea echilibrată a complexului trup-suflet. Menirea lor era de-a inocula organismului principiul normei şi de a-l readuce către calea de mijloc. Condiţia favorabilă activităţii creative, pretutindeni în cosmos, nu este simplă şi inutila repetare a asemănătorului de către asemănător ci, adoptarea mutuală a principiilor contrare. Creaturile vii care se nasc pot fi zămislite numai din întâlnirea masculului cu femela, nu din cea a masculului cu masculul. Tot astfel o propozitie corectă trebuie să adopte reciproc doi termeni distincţi. Aristotel crede că muzica şi drama este necesar să producă nu doar plăcere pasivă ci, dinamizatoare şi transformatoare de plăceri sufleteşti active. Apărea deci nevoia ca, între boală şi tratament să existe o astfel de afinitate, astfel încât partea suferindă să poată avea receptibilitate maximă faţă de remediu. "Aşa cum căldura vinului stinge căldura naturală a corpului", tot aşa şi "mila adevarată din Oedip Rege va stinge falsa milă sau sentimentalitatea nechibzuită". Definiţia pe care Aristotel o consacră milei, în Retorica, este că: "Mila e un simţământ de durere pricinuit de vederea unui rău, distrugător sau dureros, ce se abate asupra cuiva care nu-l merită şi care, ne-am putea aştepta să se abată şi asupra noastră sau a unuia dintre prietenii noştri în scurt timp". Lipsită de discernământ mila este o slăbiciune care ne deprimă ori de câte ori ni se înfăţişează spectacolul nenorocirii iminente, fie că e meritată sau nu.

Catharsisul – concept fundamental pentru întreaga istorie a esteticii teatrale – face obiectul

capitolelor 13 şi 14. El apare drept scopul însuşi al tragediei sau "efectul său propriu". Ni se prezintă faptul că "structura celei mai frumoase tragedii trebuie să fie complexă şi nu simplă, că ea trebuie să cuprindă faptele care trezesc groaza şi mila". Utilizarea unor astfel de fapte conduce, în final, la construcţia "plăcerii caracteristice tragediei". Un asemenea aranjament al faptelor, în interiorul acţiunii are drept scop producerea efectelor de milă şi groază, pe care Aristotel le descrie în capitolul 14 astfel: "Când lovitura cade între fiinţe dragi una alteia - cum ar fi un frate care-şi ucide fratele sau un fecior care-l ucide pe tatăl ori mama sa – acestea-s situaţiile ce trebuie căutate". În faţa unor astfel de cazuri, spectacolul trăieşte un tip aparte de sentimente, capabile să-i consolideze înţelegerile despre viaţă, să-i producă reacţii firești de posibilă autoapărare, de înţelegere a cauzelor şi urmărilor unor acţiuni. Suma acestor trăiri îl vor face să devină mai conştient, mai temător şi paradoxal, mai curajos. Aceste "câştiguri" îl transformă pe spectatorul de tragedie într-un învingător al situaţiilor la care asistă, provocându-i "plăcere" – în sensul capacităţii dobândite de a stăpâni o situaţie tragică prin înţelegerea ei şi a efectelor sale. Catharsisul ar putea fi considerat drept o formă de "trezire" a unei conştiinţe adormite şi a unor înţelegeri confuze. Pe moment, spectatorul se îngrozeşte, pentru ca apoi, prin aceasta "groaza", să facă pasul către o treaptă superioară, de fiinţă puternică, pregătită să întâmpine viaţa în chiar esenţa părţilor ei dureroase. Catharsisul este conceptul aristotelian care apără plăcerea estetică (combătută de Platon), pe care o considera aliată a raţiunii şi înălţătoare de cuget. El socoteşte arta drept un important mijloc de combatere a unor maladii ale spiritului. Această combatere s-ar realiza pe cale homeopatică – mila fiind eliminată prin milă iar groaza prin groază.

X. Concluzii asupra conceptelor de catharsis şi mimesis la Aristotel

Între aceste noţiuni se stabileşte o relaţie care trebuie explicată. Omul este permanent înclinat către o activitate mimetică, în care va găsi o anumită plăcere (observăm că natura umană fundamentează nu doar autenticitatea mimesisului dar şi plăcerea – de a învăţa din reprezentarea unor fapte sau întâmplări). Aristotel se referă, în acest caz, la o plăcere de ordin intelectual. Apare aşadar o distincţie între mimesisul aristotelian şi cel platonician, la Platon imitaţia fiind departe de orice cunoaştere şi înţelegere, în timp ce la Aristotel fiinţa umană învaţă din reprezentare iar plăcerea pe care o reţine din această învăţare o apropie de omul filosof. Plăcerea mimetică apare ca o plăcere nobilă care se naşte din privit şi se dezvoltă printr-un proces de intelectualizare. Ea este diferită de emoţia imediată. Fiind legată de Cunoaştere, această plăcere se depărtează de conceptul de Mimesis, ca act mecanic, fiind vorba despre un proces de intelectualizare al formelor reprezentării, care produc plăcerea (capitolul 14 distinge catharsisul născut dintr-o simplă imitaţie). Valoarea estetică aparţine deci numai catharsisului născut dintr-un spectacol, adică din punerea în scenă a faptelor. Prin intermediul acestuia se construieşte edificiul estetic al plăcerii tragice. Cei care nu produc groaza, ci înfăţişează numai monstruosul faptelor, nu au nimic de-a face cu tragedia. Aceasta există doar pe fundamentul unei plăceri specifice ei, născută din fapte, trecute

printr-un proces intelectual de elaborare şi înţelegere, cu scopul de a transforma monstruosul în tragic, adică fapta josnică în sentimentul de grozăvie asupra faptei. Catharsisul înseamnă aşadar procesul trecerii unor fapte prin filtrul intelectual al explicaţiei sentimentelor de milă şi groază. Ceea ce ajunge la spectator, în finalul acestui proces sub forma plăcerii estetice, înseamnă plăcerea capabilă de decriptarea sensului faptelor. Din această perspectivă conceptul de Catharsis este legat mai puţin de psihologia spectatorului, el devenind dependent de compoziţia tragediei, de felul în care se pot intelectualiza (înţelege) fapte, considerate crude şi surprinzătoare.

Catharsisul este dependent de mimesis, dar întotdeauna va fi superior acestuia deoarece îl "prelucrează", prin intermediul "mecanismului intelectual".

XI. Superioritatea tragediei

Referitor la tragedie, ultimul capitol al Poeticii (26) constituie un fel de concluzie a lui Aristotel. Acesta considera că tragedia întrece epopeea producând un efect sporit, având însuşirea unei mai mari clarităţi, atât la lectură cât şi la reprezentaţie. Tragedia are putinţa de a face o imitaţie desăvârşită şi pe o întindere mai mică (exemplu comparativ Oedip Rege de Sofocle şi Iliada de Homer).

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOGRAFIE

A. Artaud: Le théatre et son double, Ed. Gallimord, 1964

Sf. Augustin: Confessious – Ed. Gallimard, 1993

O. Hamelin: Le Systeme d'Aristote, Paris, 1920

F. L. Lucas: Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics, Londra, 1927

D. Montmulliu: La Poetique d'Aristote, Neuchatel, 1951

C. Naugrette: L'Estetique theatrale, Edition Nathan, Her, 2000

D. M. Pippidi: Poetica (traducere, şi studiu introductiv), Ed. Acad., Bucureşti, 1965

David Ross: Aristotel, Humanitas, Bucureşti, 1995

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Partea a doua

Aristotel

Poetica

Text preluat din Poetica, – traducere de D. M. Pippidi – Ed. Academiei, Bucureşti, 1965

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I

Mi-e în gând să vorbesc despre poezie în sine şi despre felurile ei; despre puterea de înruire a fiecăruia dintre ele; despre chipul cum trebuie întocmită materia pentru ca plăsmuirea să fie frumoasă; din câte şi în ce fel de părţi este alcătuită, aşijteri despre toate câte se leagă de o asemenea cercetare, – începând, cum e firesc, cu cele de început.

Epopeea şi poezia tragică, ca şi comedia, şi poezia ditirambică, apoi cea mai mare parte din meşteşugul cântatului cu flautul şi cu chithara sunt toate, privite laolaltă, nişte imitaţii. Se deosebesc însă una de alta în trei privinţe: 1. fie că imită cu mijloacele felurite, 2. fie că imită lucruri felurite, 3. fie că imită felurit, – de fiecare dată altfel.

1. Căci după cum, cu frunze şi forme, unii izbutesc să imite tot soiul de lucruri (cu meşteşug învăţat, ori numai din deprindere), după cum mulţi imită cu glasul, tot aşa şi în artele pomenite: toate săvârşesc imitaţia în ritm şi grai şi melodie, folosindu-le în parte ori îmbinate. Cântul cu flautul, ori cu chithara – şi, la fel cu ele, şi altele, câte vor mai fi având aceeaşi înrâurire, cum e cântatul cu naiul – folosesc doar ritmul şi melodia; arta dănţuitorilor numai ritmul fără melodie: căci şi aceştia, cu ritmuri turnate cu atitudini, imită caractere, patimi, fapte.

Cât priveşte arta care imită slujindu-se numai în cuvinte simple ori versificate, – fie folosind împreună mai multe feluri de măsuri, fie unul singur, – până astăzi n-are un nume al ei. Căci n-avem termen care să îmbrăţişeze deopotrivă mimii unui Sofron ori Xenarhos şi dialogii socratici, căci imitaţia săvârşită în versuri de trei măsuri, în versuri epice, în versuri elegiace şi altele la fel. Atâta doar că oamenii, legând numele metrului de cuvântul care exprimă ideea de creaţie (το ποιειν) îi numesc pe unii creatori de versuri elegiace, pe alţii creatori de versuri epice, chemându-i "creatorii" ("poeţi"), nu numai pentru imitaţia pe care o săvâşesc cu toţii, ci pentru comuna folosire a versului; încât, de-ar trata cineva în versuri chiar un subiect medical ori de ştiinţă a naturii, încă i s-ar zice la fel, după datină, cu toate că Homer şi Empedocle n-au nimic în comun afară de faptul de a fi scris în versuri, şi cu toate că unuia i s-ar potrivi mai bine cel de naturalist. Tot astfel, dacă cineva ar săvârşi imitaţia amestecând fel şi fel de măsuri, precum Hairemon în al său *Centaur*, – poem alcătuit din toate felurile de măsuri, – şi acesteia tot poem ar trebui să i se spună.

În legătură cu cele de până aici, acestea ar fi dar deosebirile care se cuvin alcătuite. Mai sunt însă alte arte care slujesc de toate mijloacele înşirate înainte, – vreau să zic ritm, melodie şi măsură, – cum fac poezia ditirambică, poezia nomilor, tragedia şi comedia; se deosebesc însă între ele prin aceea că unele le folosesc pe toate odată, altele pe rând.

Acestea sunt, cred eu, deosebirile dintre arte, în ce priveşte mijloacele cu care săvârşesc imitaţia.

II

Câtă vreme cei care imită oamenii în acţiune, aceştia sunt de felul lor virtuoşi (doar mai toate firile după aceste tipare se împart, deosebindu-se între ele fie prin răutate, fie prin virtute), personajele întruchipate vor fi mai bune ca noi, ori mai rele, ori la fel ca noi, cum fac şi pictorii: se ştie doar că Polygnotos înfăţişa pe oamenii mai chipeşi, Pauson mai urâţi, Dionysion aşa cum sunt aievea. E limpede, prin urmare, că fiecare dintre imitaţiile amintite va păstra aceste deosebiri şi va fi alta după felul obiectelor pe care-l imită, cum am arătat. În dans, în cântul cu flautul, în cântul cu chithara, dar şi în imitaţia vorbită – versuri ori proză neîntovărăşită de muzică – se constată aceleaşi diferenţe. Homer, bunăoară, închipuie pe oameni mai buni, Cleofon aşa cum sunt, Hegemon Thasianul, născocitoruluir parodiilor, şi Nocohares, autorul *Deiliadei,* mai răi. Aşijderi şi în ce priveşte ditirambii şi nomii, – cineva putând realiza imitaţia în felul lui Argas, ori a lui Timotheos, ori al lui Filoxenos, în *Ciclopii* lui. Prin aceasta se desparte de altminteri tragedia de comedie: una năzuind să înfăţişeze pe oameni mai răi, cealaltă mai buni decât în viaţa de toate zilele.

III

Mai există, pe lângă acestea, o a treia deosebire, după chipul cum se săvârşeşte imitaţia fiecărui lucru. Într-adevăr, cu aceleaşi mijloace şi aceleaşi modele, tot imitaţia este şi când cineva povesteşte – sub înfăţişarea altuia, cum face Homer, ori păstrându-şi propria individualitate neschimbată – şi când înfăţişează pe cei imitaţi în plină acţiune şi mişcare. Cum am spus-o de la început, trei deosebiri cunoaşte aşadar imitaţia: de mijloace, de obiect, de procedare. Întrucât, într-o privinţă, ai zice că Sofocle e un imitator de felul lui Homer, – pentru că amândoi imită firile alese, – iar într-alta, de felul lui Aristofan, câtă vreme şi unul şi celălalt imită fiinţe în mişcare şi acţiune. Asta ar fi şi pricina, spun unii, pentru care scrierile acesteia se numesc drame: pentru că imită oamenii ce stau să săvârşească ceva. Şi nu de alta dorienii îşi însuşesc tragedia şi comedia. Cu născocirea comediei se fălesc megarienii, – cei din partea locului, pretinzând, chipurile, că s-ar fi ivit pe vremea când la ei era cârmuirea democratică, şi cei din Sicilia, sub cuvânt că poetul Epiharm, care a trăit cu mult înainte de Hionides şi de Magnes, era de-al lor; iar cu tragedia, unii dorieni din Peloponez. Ca dovadă, se folosesc de câteva cuvinte. Căci, se pretinde, satelor din preajma cetăţilor ei le zic χωμαι, câtă vreme atenienii le spun δημοι; iar comedienii nu şi-ar trage numele de la verbul χωμαζειν ("a merge în procesiune"), ci de la rătăcirea lor prin χωμαι, gonită, cum se vedea, de la oraş. Mai zic iarăşi că la "a face" ei spun δραν, iar atenienii πραττειν. Cam acestea ar fi de spus despre deosebitele feluri de imitaţie, câte şi de cel fel sunt anume.

IV

În general vorbind, două sunt cauzele ce par a fi dat naştere poeziei, amândouă cauze fireşti.

1. Una e darul înnăscut al imitaţiei, sădit în om din vremea copilăriei (lucru care-l şi deosebeşte de restul vieţuitoarelor, dintre toate el fiind cel mai priceput să imite şi cele dintâi cunoştinţe venindu-i pe calea imitaţiei), iar plăcerea pe care o dau imitaţiile e şi ea simţită de toţi. Că-i aşa, o dovedesc faptele. Lucruri pe care în natură nu le putem privi cu scârbă, – cum ar fi înfăţişările fiarelor celor mai dezgustătoare şi ale morţilor, – închipuite cu oricât de mare fidelitate ne umplu de desfătare. Explicaţia, de la data aceasta, mi se pare a sta în plăcerea deosebită pe care o dă cunoaşterea nu numai înţelepţilor, dar şi oamenilor de rând; atât doar că aceştia se împărtăşesc din ea mai puţin. De aceea se şi bucură cei ce privesc o plăsmuire: pentru că au prilejul să înveţe privind şi să-şi dea seama de fiecare lucru, bunăoară că cutare înfăţişează pe cutare. Altminteri, de se întâmplă să nu fi ştiut dinainte, plăcerea resimţită nu se va mai datora imitaţiei mai mult sau mai puţin izbutite, ci săvârşirea execuţiei, ori coloritului, or cine ştie cărei alte principii.

Darul imitaţiei fiind prin urmare în firea fiecăruia, şi la fel şi darul armoniei şi al ritmului (se vede doar bine că măsurile sunt simple împărţiri ale ritmurilor), cei dintru început înzestraţi pentru aşa ceva, săvârşindu-şi puţin câte puţin improvizaţiile, au dat naştere la poezie. Aceasta s-a împărţit după caracterele individuale ale poeţilor, firele serioase înclinând să imite isprăvile alese şi faptele celor aleşi, iar cele de rând pe ale oamenilor necioplţi: gata să compună din capul locului stihuri de dojană, precum şi ceilalţi cântări şi laude. De vreo operă din acestea muşcătoare, a unui poet dinainte de Homer, nu se pomeneşte, măcar că poeţii trebuie să fi existat mulţi. De la Homer încoace însă nu lipsesc, cum ar fi *Margitas* al acestuia şi altele la fel, în care îşi face apariţia şi metrul adecvat, până astăzi numit *iambic*, după deprinderea de a-şi arunca unul altuia înţepături astfel compuse (ιαμβιζειν). În felul acesta, dintre cele mai vechi, unii ajungeau autorii de poeme istorice, alţii de poeme satirice.

Aşa cum s-a dovedit poet mare în genul serios (în care singur el a lăsat în urmă-i nu numai compuneri frumoase, ci adevărate imitaţii dramatice), Homer a fost şi cel dintâi care a făcut să se întrevadă aspectul viitor al comediei, turnând în forme dramatice nu invectiva, ci comicul. Într-adevăr, în raport cu comedia, *Margites* e ceea ce-s tragediile faţă de *Iliada* şi din *Odiseea*.

De acum şi-ar fi făcut apariţia tragedia şi comedia, cei din fire înclinaţi spre una sau cealaltă din aceste forme ale poeziei au pornit să scrie, unii, comedii în loc de versuri iambine, alţii, tragedii în loc de epopei, ca unele ce erau mai ample şi mai preţuite decât manifestările anterioare. Cât priveşte faptul de a şti dacă până astăzi tragedia şi-a dobândit ori ba pe de-a-ntregul caracterele-i proprii, – fie judecată în sine, fie prin prisma reprezentărilor în teatru, – aceasta-i altă întrebare.

Ivită dar din capul locului pe calea improvizaţiilor (ca şi comedia de altminteri: una mulţumită îndrumătorilor corului de ditirambi, alta celor de cântece licenţioase, din cele ce, până în zilele

noastre, mai stăruie prin multe cetăţi), tragedia s-a desăvârşit puţin câte puţin, pe măsura dezvoltării fiecărui nou element dezvăluit în ea, până când, după multe prefaceri, găsindu-şi firea adevărată, a încetat să se mai transforme.

Cel care, pentru întâia oară, a sporit numărul actorilor de la unul la doi, a redus partea corului şi a dat dialogului rolul de căpetenie, a fost Eschil; Sofocle a ridicat numărul actorilor la trei şi a introdus decorul scenic. În ce priveşte întinderea, pornită de la subiecte mărunte şi de la un stil hazliu, explicabil prin obârşia ei satirică, într-un târziu a câştigat gravitate, iar metrul, din tetrametrul trohaic, a ajuns trimetrul iambic. La început se folosea tetrametrul trohaic, pentru că poezia tragică era un simplu cor de satiri şi pentru că acest metru îi dădea un mai accentuat caracter de danţ. Când dialogul şi-a făcut apariţia, natura singură a găsit metrul potrivit: se ştie doar că, dintre toate măsurile, iambul e cel mai apropiat de graiul obişnuit. Dovadă, faptul că este vorba de toate zilele, spusele noastre alcătuiesc de cele mai multe ori versuri iambice, iar hexametri rareori, şi numai când ne depărtăm de tonul convorbirii. Despre numărul episoadelor şi despre podoabele treptat adăugate feluritelor ei părţi, după tradiţie, să zicem că am vorbit: alminteri, a le cerceta pe fiecare în parte, ar fi treabă fără sfârşit.

V

Aşa cum am spus-o comedia e imitaţia unor oameni neciopliţi; nu însă o imitaţie a totalităţii aspectelor oferite de o natură inferioară, ci a celor care fac din pericol o parte a urâtului. Ridicolul se poate dar defini ca un cusur şi o urâţime de un anumit fel, ce n-aduce durere şi nici vătămare; aşa cum masca actorilor comici e urâtă şi frământată, dar nu până la suferinţă. Transformările prin care a trecut tragedia, ca şi numele celor ce le-au săvârşit, ne sunt cunoscute; evoluţia comediei, dacă n-a fost luată în seamă de la început, a căzut în uitare. Abia într-un târziu s-a gândit magistratul să acorde actorilor de comedie corul de care aveau nevoie; înainte, cei care dădau anumite spectacole o făceau din propriul lor îndemn. După ce comedia şi-a dobândit oarecum înfăţişarea proprie, au început să se pomenească şi poeţii comici propriu-zişi. Cum a introdus folosinţa măştilor, ori a prologului, cine a fixat numărul actorilor şi toate celelalte amănunte, nu se ştie. Deprinderea de a compune subiecte comice vine însă de la Epiharm şi Formis. Începutul l-a făcut doar Sicilia. Dintre atenieni, cel dintâi care, părăsind invectiva iambică, a prins să trateze teme cu caracter general şi să închege subiecte a fost Crates.

Epopeea se apropie de tragedie întru atât că este, ca şi ea, imitaţia cu ajutorul cuvintelor a unor oameni aleşi; se deosebesc însă prin aceea că metrul de care se slujeşte epopeea e uniform, iar forma narativă. Tot astfel, în privinţa întinderii.

Faptul că tragedia năzuieşte să se petreacă, pe cât se poate, în limitele unei singure rotiri a soarelui, sau într-un interval ceva mai mare, iar epopeea n-are limită de timp, constituie şi ea o deosebire, măcar că la început o egală libertate domnea în una ca şi în cealaltă.

Dintre părţile lor constitutive, unele sunt aceleaşi la amândouă, altele proprii tragedii; de aceea ştie să spună despre o tragedie dacă-i bună sau rea, ştie şi despre epopei. Căci elementele epopeii se întâlnesc şi în tragedie, alte tragedii însă nu se întâlnesc toate în epopee.

VI

Despre poezia care imită în hexametri, ca şi despre comedie, va fi vorba mai târziu; deocamdată să vorbim de tragedie, făcând să decurgă definiţia naturii ei din cele spuse până aici. Tragedia e, aşadar, imitaţia unei acţiuni alese şi întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe dosebite după fiecare din părţile ei, imitaţia închipuită de oameni în acţiune, ci nu povestită, şi care stârnind mila şi frica săvârşesc curăţirea acestei patimi. Numesc "grai împodobit" graiul cu ritm, armonie, cânt; şi înţeleg prin "osebit după fiecare din părţile ei" faptul că unele dintre acestea constau numai din versuri, iar altele au nevoie de muzică.

Cum imitaţia, care e tragedia, e săvârşită de oameni în acţiune, ca un prim element al ei va fi neapărat elementul scenic; urmează apoi cântul şi graiul, prin mijlocirea cărora se realizează imitaţia. Prin "grai", înţeleg alcătuirea verbală a versurilor; prin "cânt", ceva a cărui înruire e toată exterioară.

În acelaşi timp, imitaţia de care se ocupă imitaţia unei acţiuni, realizată de câţiva eroi, iar aceştia deosebindu-se în ochii noştri după caracterul şi judecata ficăruia, (elemente după care, îndeobşte, se cântăresc fapte individuale), urmează ca pricinile acţiunilor care sunt două, caracterul şi judecata, ca şi, la rândul lor, acţiunile hotărăsc fericirea şi nefericirea oamenilor. Imitaţia acţiunii este ceea ce constituie subiectul oricărei tragedii (cu alte cuvinte, îmbinarea faptelor ce o alcătuiesc); caracterul, ceea ce ne dă dreptul să spunem despre eroi că sunt aşa sau altminteri; judecata, ceea ce îngăduie vorbitorilor să dovedească ceva ori să enunţe o părere.

În chip necesar, fiece tragedie va avea şase părţi, ce-i slujesc să determine felul şi aceastea sunt: subiectul, caracterele, limba, judecata, elementul spectaculos şi muzica. Două din ele sunt mijloace prin care se realizează imitaţia, unul e chipul cum aceasta are loc, trei sunt obiecte ale ei; afară de ele, altele nu mai sunt.

De aceste părţi nu puţini poeţi s-au slujit în creaţiile lor – dacă se poate spune – ca de nişte forme speciale ale genului; într-adevăr, în întregul ei, definiţia tragediei îmbrăţişează elemente scenice aşa cum îmbrăţişează caractere, subiect, vorbire, muzică şi judecată. Mai însemnată între ele, e totuşi îmbinarea faptelor, pentru că tragedia nu-i imitarea unor oameni, ci a unor fapte şi a vieţii, iar fericirea şi nefericirea decurg din fapte, ţelul fiecărei vieţuiri fiind realizarea unei fapte, ci nu a unei calităţi. Aşa se face că oamenii sunt într-un fel sau altul după caracterele lor, dar fericiţi sau nefericiţi după isprăvile fiecăruia. Aşa se face că cei ce săvârşesc imitaţia n-o fac ca să întruchipeze caractere, ci îmbracă cutare sau cutare caracter ca să săvârşească o faptă sau alta. Faptele şi subiectul se dovedesc a fi astfel rostul tragediei, iar rostul e mai însemnat ca toate. De alt-

minteri, tragedia fără acţiune nici n-ar putea fi; fără caractere, însă, nu s-a mai văzut. Doar tragediile celor mai mulţi dintre dramaturgii recenţi sunt lipsite de caractere, şi acelaşi lucru se poate spune, în general, despre foarte mulţi poeţi. În rândul pictorilor, nu alta e situaţia lui Zeuxis faţă de Polygnotos, cel din urmă fiind un excelent pictor de caractere, iar arta lui Zeuxis lipsită de însuşiri morale. Cine s-ar apuca, aşadar, să pună laolaltă o seamă de tirade oglindind caractere – fie ele oricât de desăvârşite sub raportul expresiei şi al ideilor – nu va izbuti nici pe departe să dezlănţuie emoţia tragică, de care se va apropia mai curând o tragedie stângace în aceste privinţe, dar înzestrată cu subiect şi cu îmbinare de fapte.

Mai trebuie apoi adăugat că principalele mijloace cu care tragedia înrâureşte sufletele – sunt părţi ale subiectului. O dovadă în acelaşi sens ar mai fi şi faptul că începătorii în ale poeziei ajung mai curând stăpâni pe expresie, ori meşteri în zugrăvirea caracterelor, decât în îmbinarea întâmplărilor (stângăcie aproape generală la vechii autori). Se poate dar spune că subiectul e începutul şi, oarecum sufletul tragediei; pe urmă vin caracterele. (Ceva asemănător se observă şi în cazul picturii, în care, oricâte culori ar pune cineva laolaltă, n-ar izbuti să dea privitorului atâta desfătare cât cel mai simplu desen necolorat). Căci tragedia e imitaţia unei acţiuni, şi numai în măsura în care e imitarea unei acţiuni e imitarea celor ce o săvârşesc.

Al treilea element pomenit, judecata, e darul de a spune vorbe având legătură cu o situaţie dată şi potrivită cu ea. În cuvântările obişnuite, acest dar este rodul unei pregătiri speciale, politice sau retorice. (Cei vechi puneau pe eroii lor să cuvânteze ca în adunările obşteşti, cei de azi, ca nişte retori.) Caracter, în schimb, este ceea ce vădeşte o atitudine sau scopurile pe care – ori de câte ori situaţia nu-i limpede – eroul le urmăreşte sau le evită. N-au, prin urmare, caracter, cuvântările în care nu-i de ajuns de lămurit încotro se îndreaptă sau de ce se fereşte vorbitorul. Dimpotrivă, întâlnim judecată în spusele prin care se dovedeşte că un lucru există sau nu există, sau se proclamă o idee generală.

Al patrulea dintre elementele cercetate e graiul cuvântărilor. Cum am mai spus-o, înţeleg prin "grai", exprimarea cu ajutorul cuvintelor, aceeaşi în esenţa ei, fie că-i vorba de versuri, fie că-i vorba de proză.

Dintre cele rămase, muzica e cea mai de seamă podoabă. Cât priveşte elementul spectaculos, măcar că e atrăgător, e şi cel mai puţin artistic, şi cel mai străin de natura poeziei. Doar puterea de înruire a tragediei nu atârnă de reprezentare, nici de actori; şi, iarăşi pentru pregătirea efectelor de scenă, meşteşugul decoratorului e mai potrivit decât al poetului.

VII

După ce am lămurit cele de până aici, să cercetăm ce fel trebuie să fie îmbinarea faptelor, de vreme ce subiectul e cel dintâi şi cel mai de seamă element al tragediei. Aşa cum am stabilit, tragedia e doar imitarea unei acţiuni complete şi întregi, având o oarecare întindere; căci s-ar putea vorbi şi de un an întreg lipsit de întindere.

Întreg e ceva ce are început, mijloc şi sfârşit. Început e ceea ce, prin natura lui, nu în chip necesar după nimic, dar care, mai curând sau mai târziu, e urmat neapărat de altceva. Sfârşit, dimpotrivă, e ceea ce urmează obişnuit după altceva, fie în virtutea unei necesităţi, fie a unei deprinderi, şi după care nu mai urmează nimic. Mijloc, ceea ce urmează după ceva, şi e, la rându-i, urmat de altceva. Pentru ca subiectele să fie bine întocmite, se cade dar ca nici să nu înceapă, nici să sfârşească la întâmplare, ci să ţină seama de principiile arătate.

Fiinţă sau lucru de orice fel, alcătuit din părţi, frumosul ca să-şi merite numele, trebuie nu numai să-şi aibă părţile în rânduială, dar să fie şi înzestrat cu o anumită mărime. Într-adevăr, frumosul stă în mărime şi ordine, ceea ce îşi explică pentru ce o fiinţă din cale afară de mică n-ar putea fi găsită frumoasă (realizată într-un timp imperceptibil, viziunea ar rămâne nedesluşită), – şi nici una din cale afară de mare cazul căreia viziunea nu s-ar realiza dintr-o dată, iar privitorul ar pierde sentimentul unităţii şi al integrităţii obiectului, ca înaintea unei lighioane mari de zece mii de stadii). Aşa cum e nevoie, prin urmare, ca trupurile şi fiinţele neînsufleţite să fie de o oarecare mărime, – iar aceasta să fie lesne perceptibilă, – tot astfel de subiecte trebuie să aibă şi ele o oarecare întindere, – o întindere lesne de cuprins cu gândul. Cât priveşte limitele acestei întinderi, – în raport cu condiţiile reprezentaţiilor dramatice, ori cu capacitatea de simţire a publicului, – fixarea lor nu ţine de regulile artei; căci dacă nevoia ar cere să se joace o dată o sută de tragedii, e limpede că li s-ar măsura durata cu clepsidra, cum se zice că se făcea pe vremuri. O limită decurgând din firea lucrurilor ar fi următoarea: sub raportul întinderii, o tragedie e cu atât mai frumoasă cu cât e mai lungă, fără să înceteze a rămâne inteligibilă. Sau, ca să întrebuinţeze o definiţie simplă, limită potrivită a întinderii unei tragedii e cea indispensabilă pentru ca, în desfăşurarea neîntreruptă a întâmplărilor cerută de asemănarea cu realitatea sau de progresiunea lor necesară, să se treacă de la o stare de fericire la una de nefericire, sau de la una de nefericire la una de fericire.

VIII

Subiectul nu-i unul, cum îşi închipuie unii, întrucât priveşte un singur personaj. Doar multe şi nenumărate sunt întâmplările putând să se ivească în viaţa cuiva, fără ca, din unele din ele, să rezulte o unitate; şi tot astfel faptele unui om sunt multe, fără ca laolaltă să alcătuiească o singură acţiune. De aceea, greşit mi se par a fi procedat poeţii care s-au apucat să scrie, care o *Herakleidă*, care o *Theseidă*, ori alte poeme de soiul acesta, cu gândul că dacă Herakles a fost unul, o opera despre el va fi şi ea neapărat unitară. Homer, în schimb, care excelează în atâtea alte privinţe, pare a fi văzut bine şi aici, ajutat fie de o practică artistică deosebită, fie de talentul său firesc. Într-adevăr, compunând *Odiseea*, nu s-a gândit să cuprindă în ea toate păţaniile eroului, – faptul de a fi fost rănit pe muntele Parnas, bunăoară, ori simularea nebuniei la adunarea oştilor, întâmplări a căror legătură nu era îndeajuns de strânsă pentru ca una să-i urmeze celeilalte în chip necesar ori numai versosimil, – ci a compus-o în jurul unei singure acţiuni, în interesul dat de noi cuvântului, şi ajişterea în *Iliada*.

Aşa precum şi celelalte arte imitative, imitaţia e una ori de câte ori subiectul ei e unul, tot aşa şi subiectul, întrucât e imitaţia unei acţiuni, cată să fie imitaţia unei acţiuni unice şi întregi, iar părţile aşa fel îmbinate ca prin mutarea din loc a alteia, ori prin suprimarea ei, întregul tot să rezulte schimbat ori tulburat. Căci nu poate fi socotit parte a unui întreg ceea ce – fie că e, fie că nu e – n-aduce cu sine o deosebire vizibilă.

IX

Din cele spuse până aici reiese lămurit că datoria poetului nu e să povestească lucruri întâmplate cu adevărat, ci lucruri putând să se întâmple în marginile verosimulului şi ale necesarului. Într-adevăr, istoricul nu se deosebeşte de poet prin aceea că unul se exprimă prin proză şi altul în versuri (de-ar pune cineva în stihuri toată opera lui Herodot, aceasta n-ar mai fi mai puţin istorie, versificată ori ba), ci pentru că unul înfăţişează fapte aievea întâmplate, iar celălalt fapte ce s-ar putea întâmpla. De aceea şi e poezia mai filozofică şi mai puţin aleasă decât istoria: pentru că poezia înfăţişează mai mult universalul, câtă vreme istoria mai degrabă particularul.

A înfăţişa universalul înseamnă a pune în seama unui personaj înzestrat cu o anumită fire, vorbe şi fapte cerute de aceasta, după legile verosimulului şi ale necesarului: lucru către care năzuieşte şi poezia, în ciuda numelor individuale adăugate. Particular, în schimb, e aceea ce a făcut ori pătimit Alcibiade, de pildă.

Faptul e de ajuns de dovedit în comedie, autorii nu dau personajelor numele alese decât după ce şi-au clădit intriga cu întâmplări verosimile, renunţând să mai compună, ca poeţii iambici de pe vremuri, pe seama unui individ sau altul.

În tragedie, autorii sunt ţinuţi să folosească numele transmise de tragedie, pentru motivul că ce-i cu putinţă e lesne de crezut. Câte nu s-au întâmplat, nu mi se par nici cu putinţă, alminteri nu s-ar fi întâmplat, însă, e evident că-s cu putinţă, altminteri nu s-ar fi întâmplat. Chiar şi în tragedii se pot totuşi întâlni, în unele, câte un nume-două cunoscute, iar celelalte plăsmuite, în altele nici atât, ca în *Anteul* lui Agthon, în care intriga şi personajele sunt deopotrivă născocite, fără ca pentru aceasta să se desfete mai puţin. Nu în orice împrejurare trebuiesc dar căutate subiectele oferite de tradiţie, în jurul cărora se brodează ca de obicei tragediile. Ar fi şi ridicul, câtă vreme cele cunoscute nu-s nici ele cunoscute decât câtorva, şi totuşi îi desfată pe toţi.

Din cele ce preced, reiese dar lămurit că plăsmuitorul care e poet cată să fie mai curând plăsmuitor de subiecte decât de stihuri, ca unul ce-i poet întrucât săvârşeşte o imitaţie, iar de imitat imită acţiuni. Chiar de i s-ar întâmpla, însă, să-şi clădească opera pe lucruri petrecute, n-ar fi totuşi din această pricină mai puţin poet: doar nimic nu opreşte ca unele din întâmplările petrecute să fie aş cum era verosimil şi posibil să se petreacă numai plăsmuitorul lor.

Dintre subiectele şi intrigile neizbutite, cele mai puţin izbutite sunt cele episodice. Numesc

"episodic" subiectul în care episoadele nu se leagă unul de altul după criteriul verosimilului, nici după acel al necesarului. Poeţii proşti compun asemenea subiecte din propria lor vină, cei buni de hatârul actorilor. Într-adevăr, tot căutând să compună tirade declamatorii şi întinzând subiectul peste fire, nu o dată sunt nevoiţi să rupă continuitatea faptelor.

Tragedia, iarăşi, nefiind simpla imitaţie a unei acţiuni întregi, ci a unor întâmplări în stare să stârnească frica şi mila, acestea îşi vor vădi puterea de înrîuire mai mult şi mai mult atunci când se vor desfăşura împotriva aşteptării, dar decurgând totuşi unele din altele. În felul acesta, minunarea ascultătorului va fi mai mare decât în faţa unor fapte petrecute de capul, lor şi la întâmplare. Se ştie doar că, din faptele întâmplătoare, singure acelea mi se par minunate, câte ne lasă impresia că s-ar fi petrecut cu socoteală: ca atunci, bunăoară, când, în Argos, statuia lui Mitys a ucis pe omul vinovat de moartea lui Mitys, căzându-i în cap în timp ce o privea. Asemenea lucruri, într-adevăr, nu par a se petrece la întâmplare. Fără greş, aşadar, intrigile astfel construite sunt cele mai bune.

X

Subiectele sunt unele simple, altele complexe, aşa cum, de felul lor, sunt şi acţiuni imitate de subiecte.

Numesc "simplă" acţiunea al cărui deznodământ se realizează fără răsturnări de situaţie şi fără recunoaşteri, după o desfăşurare neîntreruptă şi unitară, în condiţiile arătate; şi complexă, pe cea al cărei deznodământ e determinat de o recunoaştere, de o răsturnare de situaţie, sau de amândouă. Şi recunoaşterea şi răsturnarea de situaţie trebuie să rezulte însă din alcătuirea subiectului, aşa fel ca şi una şi cealaltă să decurgă din faptele petrecute înainte, fie în chip necesar, fie verosimil. Căci e departe de a fi tot una dacă un lucru decurge din altul ori numai vine după el.

XI

Peripeţia sau răsturnarea de situaţie e o schimbare a celor petrecute în contrariul lor, precum s-a arătat, şi aceasta, spunem noi, în marginile verosimilului şi ale necesarului. Ca în *Oedip*, unde cel care vine să-l înveselească pe rege şi să-l scape de teama legăturii cu maică-sa, dând pe faţă adevărata-i identitate, obţine rezultatul potrivnic; sau în *Linceu*, unde eroul e dus la moarte însoţit de Danaos, care vrea să-i ia viaţa, şi unde din desfăşurarea evenimentelor se întâmplă să moară cel din urmă şi să scape cel dintâi.

Cum o arată numele, recunoaşterea e o trecere de la neştiinţă la ştiinţă, în stare să împingă fie la dragoste, fie la duşmănie, personajele sortite fericirii ori nenorocirii. Cea mai izbutită recunoaştere e cea însoţită de o răsturnare de situaţie, cum se întâmplă în *Oedip*. Mai sunt însă şi altfel de recunoaşteri: ceva în felul arătat se poate petrece şi în lucruri neînsufleţite sau întâmplătoare,

şi tot recunoaştere e şi de câte ori cineva face ceva ori nu-l face. Cea mai adecvată subiectului, ca şi acţiunii, e însă cea pomenită: o asemenea recunoaştere, însoţită de răsturnare de situaţie, va stârni într-adevăr, fie mila, fie frica, – iar tragedia e tocmai imitarea unor acţiuni în stare să inspire aceste sentimente, – ba chiar şi nefericirea ori fericirea eroilor vor atârna de situaţii de felul acesta.

Câtă vreme recunoaşterea adecvată e o recunoaştere între persoane, se poate întâmpla ca numai una să recunoască pe cealaltă (când e bine lămurit cine e aceasta din urmă), ori ca situaţia să ceară recunoaşterea amândorura. Ifiginia, bunăoară, se face cunoascută lui Oreste prin trimiterea scrisorii; ca să-l cunoască însă şi pe ea, e nevoie de o altă recunoaştere.

Dintre elementele subiectului, două urmăresc aşadar acest scop: peripeţia şi recunoaşterea, al treilea e elementul patetic. Despre peripeţie şi recunoaştere a fost vorba; elementul patetic e o faptă distrugătoare şi dureroasă, de felul morţii înfăţişate pe scenă, al chinurilor, al rănirilor şi altora la fel.

XII

Am vorbit mai înainte despre acele părţi ale tragediei ce trebuie ţinute drept elementele ei constitutive; sub raportul cantitativ, împărţirile de sine stătătoare în care se subdivide sunt: prologul, episodul, exodul, cântul corului – la rândul lui împărţit în *parodos* şi *stasimon*. Aceste împărţiri sunt comune tuturor tragediilor; proprii câteorva sunt cântecele actorilor în scenă şi cântecele actorilor laolaltă cu corul *(kommoi)*.

Prologul e acea parte bine definită a tragediei care precede intrarea corului *(parados)*; episod, partea bine definită a tragediei cuprinsă între două cânturi complete ale corului, *parados* e prima manifestare a corului întreg, *exod* partea bine definită a tragediei după care nu mai urmează nici un cânt al corului. Din intervenţiile corului, *parados* exprima manifestare a corului întreg, *stasimon* un cânt al corului în alt ritm decât anapestic şi trohaic, *kommos* o jelanie a corului însoţit de actori.

Părţile tragediei ce trebuie folosite ca elemente constitutive, le-am înşirat înainte; sub raportul cantitativ, împărţirile de sine stătătoare în care se subdivide sunt cele arătate aici.

XIII

Ce trebuie avut în vedere şi ce trebuie evitat în alcătuirea subiectelor, ajişterea în ce timp poate fi atins efectul tragediei, – sunt chestiuni ce se cuvin lămurite ca urmare a celor spuse până aici.

Structura celei mai bune tragedii trebuie să fie nu simplă, ci complexă, şi ea însăşi imitaţia unor întâmplări în stare să stârnească frica şi mila, – trezirea lor e doar propriu acestui fel de imitaţie, – e evident, în primul rând, că nu trebuie să înfăţişeze oameni de ispravă trecând de la o

stare de fericire la una de nefericire, căci aşa ceva n-are darul să stârnească frica, nici mila, nici repulsia. De asemenea, nici pe nemernici trecând de la o stare de fericire, la una de nefericire; din toate cazurile cu putinţă, acesta este cel mai potrivnic emoţiei tragice; neavând darul să provoace nici unul din sentimentele cuvenite: nici pe cel de omenie, nici mila, nici frica.

De altă parte, nu trebuie să înfăţişeze nici pe un păcătos nevoie mare căzând din fericire în nenorocire. O asemenea intrigă mulţumeşte, e drept sentimentul omeniei; e străină însă în aceeaşi măsură şi de milă şi de frică. Într-adevăr, una o resimţim pentru cel căzut în nenorocire fără vină, cealaltă pentru cel la fel ca noi (mila pentru omul fără vină, frica pentru cel la fel ca noi), aşa că o întâmplare de felul arătat nu va fi nici înduioşătoare, nici înfricoşătoare. Ceea ce rămâne e o fire între acestea două. Cineva ce nici nu se deosebeşte de ceilalţi prin virtute ori dreptate, nici nu ajunge în nenorocire din răutate sau josnicie, ci din pricina unei greşeli: pe deasupra, om cu vază şi bunăstare, precum Oedip şi Tieste, ori alţi bărbaţi vestiţi din neamuri ca ale lor.

O intrigă bine închegată trebuie să fie, prin urmare, simplă mai degrabă decât dublă, aşa cum se pretinde. Mai trebuie iarăşi ca schimbarea de situaţii să nu ducă de la nenorocire la fericire, ci dimpotrivă de la fericire la nenorocire, şi nu din pricina unei josnicii înnăscute ci a unei greşeli mari, săvârşite fie de la un om cum a fost vorba, fie de la unul mai bun, mai curând decât de la unul mai rău. Dovadă, ceea ce s-a şi întâmplat cu tragedia. Dintru-întâi, autorii înfăţişează tot felul de subiecte; în vremea noastră tragediile cele mai izbutite au ca subiect isprăvile câteorva familii, cum sunt cele ce povestesc despre Alcmeon, Oedip, Oreste, Meleagru, Tieste, Telefos şi toţi ceilalţi, cărora le-a fost dat să îndure ori să săvârşească ceva cumplit.

Treagedia cea mai săvârşită, în teorie, e cea construită în jurul unei astfel de intrigi. Cei ce învinuiesc pe Euripide că nu face astfel în tragediile lui, sfârşite, de cele mai multe ori cu o nenorocire, repetă greşeala celorlalţi. Cum am mai spus-o o asemenea procedare e bună, şi dovada cea mai evidentă o constituie faptul că pe scenă şi la întrunirile dramatice tocmai acestea se dovedesc cele mai dramatice, când sunt jucate cum trebuie. Cât priveşte pe Euripide, chiar dacă celelalte amănunte nu le ticluieşte bine, se arată a fi cel mai tragic dintre poeţi.

A doua în ordinea calităţii – cea dintâi, după părerea unora – e tragedia înzestrată, ca *Odiseea*, cu o îndoită desfăşurare de fapte, sfârşind în chip potrivnic pentru cei buni şi pentru cei răi. Pare a fi cea dintâi din pricina slăbiciunii publicului, peoţii fiind deprinşi să se lase înrâuriţi şi să lucreze după gustul privitorilor. În realitate, desfătarea pe care o dă un asemenea spectacol, departe de a fi desfătarea tragică, e mai curând o desfătare proprie comediei. Numai în comedie personajele sunt mai duşmane, cum ar fi Oreste şi Egist, părăsesc la urmă scena împrietenite, fără ca vreunul să moară de mână celuilalt.

XIV

Aşadar, în sufletul privitorului, frica şi mila pot fi stârnite prin artificii scenice; mai pot fi stârnite şi de simpla înlănţuire a faptelor, ceea ce-i preferabil şi demn de un poet mai talentat. Într-adevăr, intriga trebuie aşa fel de închegată încât, chiar fără să le vadă, ascultătorul întâmplărilor să se înfioare şi să se înduioşeze de cele petrecute: cum ar fi cazul cu cine s-ar mulţumi să asculte povestea lui Oedip. Celălalt fel de a ajunge la un rezultat – pe calea spectacolului – e şi mai puţin artistic şi condiţionat de mijloacele puse la dispoziţie de *chreg*. Cât priveşte pe cei ce, pe calea spectacolului, nu urmăresc să provoace spaima, ci numai senzaţia unei grozăvii, n-au nici o legătură cu tragedia: desfătarea pe care trebuie să i-o cerem unei tragedii, nu poate fi într-adevăr nici o desfătare, ci nu numai cea care-i e proprie. Datoria poetului fiind să provoace desfătarea cu ajutorul unei imitaţii în stare să stârnească mila şi frica, e limpede că aceasta trebuie obţinută din înlănţuirea faptelor.

Din câte întâmplări se pot grupa împreună, că cercetăm care anume au darul să pară cumplite şi care înduioşătoare. Acţiuni de felul acesta trebuie să se desfăşoare neapărat fie între prieteni, fie între oameni care nu-s între ei nici prieteni nici duşmani. Când un duşman numai întreprinde ori numai se gândeşte să întreprindă ceva împotriva unui duşman, situaţia n-are nimic înduioşător, – afară de faptul însuşi al suferinţei. La fel şi când e vorba de indiferenţi. Când însă, lovitura cade între fiinţe dragi una alteia, – cum ar fi un frate care-şi ucide sau are de gând să-şi ucidă fratele, ori un fecior pe taică-său, ori mama fiul, sau cine ştie ce faptă de felul acesta, – acestea-s situaţii ce trebuie căutate. Nu e cazul, prin urmare, să se schimbe ceva în subiectele legendare, cum ar fi ucirea Clitemestrei de către Oreste, ori a Erifylei de către Alcmeon. Poetul e dator să născocească singur situaţii noi, dar să ştie să şi folosească în chip fericit datele tradiţiei. Ce se înţelege prin "chip fericit", o spunem lămurit în cele ce urmează.

Un fel de a aduce la îndeplinire o faptă – folosit de scriitorii de pe vremuri – e când personajele săvârşesc ce au mai săvârşit cu bună ştiinţă şi în cunoştinţă de cauză: precum Medeea, pe care Euripide a înfăţişat-o omorându-şi copiii. Se poate iarăşi ca unul să facă un rău fără să ştie cui îl face, şi abia pe urmă să-şi dea seama de legătura cu presupusul duşman, ca Oedip al lui Sofocle. Fapta acestuia se petrece în afara acţiunii propriu-zise; ceva asemănător se poate întâmpla şi în cadrul tragediei, cum face Alcmeon în piesa lui Astydamas ori Telegonus în *Odiseu rănit*. Osebit de acestea, mai e un al treilea caz: când, pe punctul de a săvârşi din neştiinţă o faptă ireparabilă, eroul îşi dă seama înainte de a o săvârşi.

Afară de acestea altă situaţie nu-i. Căci un lucru se face ori nu se face, cu ştiinţă ori fără ştiinţă. Prost între toate, e cazul eroului, care în cunoştinţă de cauză îşi pune în minte să săvârşească ceva, apoi renunţă. O asemenea situaţie e penibilă, fără să fie şi tragică, din lipsa elementului dureros. Nu-i vorbă, nici nu prea face nimeni aşa, decât în rare împrejurări: Hemon, bunăoară, în *Antigona*, faţă de Creon. Al doilea e cazul când eroul săvârşeşte ceva, cu ştiinţă ori fără. Între acestea, mai bună este situaţia celui care înfăptuieşte fără să ştie împotriva cui, şi-şi dă seama du-

pă ce a înfăptuit, pe de o parte pentru că n-are în ea nimic respingător, de pe altă parte pentru că recunoaşterea are în ea un element împresionant. Cea mai bună e însă ultima: ca în *Cresfonte*, unde Merope e pe punctul să-şi ucidă fiul, dar n-o face, ci-l recunoaşte; ori în *Ifiginia*, unde sora să-şi omoare fratele; ori în *Helle*, unde fiul îşi recunoaşte mama tocmai când se pregătea s-o predea.

Din această pricină – cum am mai spus-o – tragediile nu se pot scrie decât cu isprăvile a foarte puţine familii. Într-adevăr, în căutarea de situaţii tragice, întâmplarea mai curând decât meşteşugul i-a făcut pe poeţi să introducă în subiectele tratate momentele din acestea. Ca urmare, s-au văzut nevoiţi să caute anume acele familii în care se petrecuseră astfel de întâmplări.

Despre înlănţuirea faptelor, ca şi despre chipul cum trebuie să fie subiectele, s-a spus însă de ajuns.

XV

În legătură cu caracterele, patru sunt lucrurile ce trebuie ţinute în seamă.

1. Unul, – cel mai important, – e că trebuie să fie alese. Se va putea deosebi de caracter dacă, aşa cum am arătat, vorba ori fapta eroului oglindesc o atitudine; de un caracter ales, dacă atitudinea e şi ea aleasă. Această calitate se întâlneşte la persoanele de orice categorie: aleasă poate fi mai nou şi o femeie, şi chiar un rob (măcar că femeia e mai curând, o fiinţă inferioară) iar robul pe de-a-ntregul netrebnic.

2. A doua calitate de avut în vedere e potrivirea. Există o fire bărbătească: nici bărbăţia însă, nici cruzimea nu se potrivesc cu firea femeii.

3. A treia e asemănarea, care e altceva decât faptul de a atribui unui caracter cele două trăsături arătate înainte.

4. A patra e statornicia. Chiar dacă obiectul imitaţiei ar fi să fie nestatornic, şi să înfăţişeze acest soi de fire, încă trebuie înfăţişat statornic în nestatornicia lui. Pildă de caracter josnic, creat astfel fără trebuinţă, e Menelau în *Oreste;* de caracter nevretnic şi nepotrivit, tânguirea lui Odiseu în *Scila* şi tirafa Melanipei; de nestatornicie; *Ifiginia* în *Aulis,* unde eroina rugătoare din primele scene e altfel decât mai pe urmă.

În zugrăvirea caracterelor, ca şi în înlănţuirea faptelor, ceea ce trebuie să urmărească poetul e verosimilul sau necesarul: aşa fel ca spusele sau faptele unui personaj dat să fie determinate de verosimilitate sau de nevoie, şi iarăşi o faptă să urmeze după alta după criteriul verosimilului sau al necesarului. Evident că, la rândul lui, deznodământul intrigii trebuie să se datoreze caracterelor eroilor, şi nu unei intervenţii divine, ca în *Medeea,* ori în episodul întoarcerii grecilor din *Iliada.* Intervenţia divină trebuie folosită numai pentru întâmplările petrecute numai în afara desfăşurării acţiunii, ori înainte de începerea ei, – ce nu-i e dat omului să cunoască, – sau pentru întâmplările viitoare, trebuie să fie proorocite şi vestite: chipurile, unde recunoaştem zeilor darul de a vedea

totul. În înlănţuirea faptelor, nu trebuie de altminteri să-şi facă loc nici un element iraţional; iar dacă da, numai în afara acţiunii, cum e intervenţia iraţionalului în *Oedipul* lui Sofocle.

De vreme ce tragedia e o imitaţie a unor oameni mai aleşi ca noi, trebuie urmată pilda bunilor portretişti, care, silindu-se să dea modelelor înfăţişarea particulară fiecăruia, le fac totuşi mai frumoase, măcar că asemănătoare. La fel şi poetul, nevoit să imită oamenii mânioşi, ori uşuratici, ori cu cine ştie ce alte cusururi în firea lor, trebuie să-i înfăţişeze cum sunt, şi, totuşi, mai de soi, aşa cum a făcut cu Ahile, Agathon şi Homer.

La toate acestea trebuie luat aminte şi, pe deasupra, la greşelile împotriva simţurilor în chip necesar trezite de poezie; căci şi împotriva lor se păcătuieşte, nu o dată. Despre ele, însă, s-a vorbit de ajuns în scrierile noastre publicate.

XVI

Ce e recunoaşterea, am spus-o înainte; felurile ei sunt cinci. Cea dintâi, şi cea mai puţin artistică, întrebuinţată de cei mai mulţi din lipsă de inventivitate, e:

1. Recunoaşterea prin semne. Dintre toate acestea, unele sunt din naştere, – precum "lancea purtată de Feciorii-Gliei", ori "stelele" născocite de Karkinos în *Tieste,* – altele dobândite, la rândul lor împărţite în semne dobândite pe trup, – de felul cicatricelor, – şi din afară, cum sălbile ori recunoaşterea din *Tyro,* înlesnită de o covată. Folosirea acestor semne e şi ea câteodată mai izbutită, câteodată mai puţin. În cazul lui Odiseu, bunăoară, măcar că recunoscut după aceeaşi cicatrice, altfel e recunoscut de doică şi altfel de porcari; pentru că semnele anume arătate spre încredinţarea şi recunoaşterile de acest tip sunt mai puţin artistice; artistice sunt numai cele decurgând din însăşi desfăşurarea acţiunii, ca în scena Băii.

2. A doua categorie e constituită de recunoaşterile născocite de poet, lipsite şi ele de artă, tocmai din această pricină. Exemplu, chipul cum în *Ifiginia* eroina recunoaşte pe Oreste. Într-adevăr, ea se face cunoascută cu ajutorul scrisorii; în schimb, cuvintele rostite de el sunt mai curând dorite de autor decât impuse de situaţie. O asemenea procedare se apropie de greşeala pomenită, căci Oreste ar fi putut tot atât de bine purta cu el şi ceva semne exterioare. (Aşijderi şi "glasul suveicii", în *tereul* lui Sofocle.)

3. A treia categorie e prilejuită de amintire, pe calea simţămintelor trezite de vederea unui lucru sau altul, cum se întâmplă în *Ciprienii* lui Dikaiogenes, unde erou izbucneşte în plâns, la vederea icoanei, ori în povestea lui Alcinou, unde, la auzul cântăreţului, Odiseu lăcrimează şi el, aducându-şi aminte: ceea ce şi face să fie recunoscuţi amândoi.

4. A patra categorie e datorită unei judecăţi, ca în Hoefore: "cineva semănând cu mine a venit; nimeni nu seamănă cu mine decât Oreste; Oreste trebuie să fi venit". Recunoaşterea de calea judecăţii e şi a *Ifiginiei* lui Polyidos Sofistul; era doar natural ca Oreste să se gândească: "so-

ra mea a fost jertfită, acum mi-e dat să fiu jertfit şi eu". Aşijteri în *Tideul* lui Theodectes, unde tatăl se poate plânge că, venit să-şi mântuiască fiul, e pe cale să-şi piardă viaţa. Şi tot aşa în *Fineide*, unde, la vederea locului, femeile îşi înţeleg soarta: "aici ne-a fost ursit să murim, de aceea am fost aduşi aici". Tot un fel de recunoaştere e şi cea împletită cu o socoteală greşită din parte spectatorilor, ca în *Odiseea vestitor mincinos*. Într-adevăr, faptul că Odiseu e singur în stare să încordeze arcul, şi nimeni altul, e o plăsmuire a poetului şi ipoteza pe care se întemeiază drama (măcar că eroul se laudă a putea recunoaşte un arc pe care nu-l văzuse); a o da însă drept adevărată, pentru simplul motiv că în felul acesta eroul s-ar fi putut face cunoscut, e un raţionament greşit.

5. Dintre toate, cea mai bună e recunoaşterea decurgând din însăşi înlănţuirea faptelor, când surprinderea e provocată de întâmplări uşor de crezut, ca în *Oedipul* lui Sofocle, ori în *Ifiginia;* în care e natural ca eroina să voiască a trimite o scrisoare. Singure recunoaşterile de acest fel n-au nevoie de născociri de-ale poetului, de semne şi de sălbi. În al doilea rând, vin cele pe calea judecăţii.

XVII

În alcătuirea intrigilor, ca şi în înlocuirea verbală a fiecărui rol, e nevoie ca poetul să-şi înfăţişeze înaintea ochilor, cât mai bine, cele ce încearcă să compună. Numai în felul acesta, văzând fiecare lucru cu cea mai deplină limpezime, ca şi cum s-ar afla în mijlocul acţiunii, va putea găsi cele de cuviinţă şi se va feri mai lesne de greşeli potrivnice. Dovadă, învinuirea dusă lui Karkinos, în a cărui piesă Amfiaraos ieşea (prea curând?) din templu, din nebăgarea de seamă a poetului, care nu cântărise de ajuns efectul asupra privitorilor: la reprezentare aceştia s-au supărat şi piesa a căzut.

Mai trebuie iarăşi ca poetul să-şi desăvârşească opera căutând a-şi însuşi, în măsura posibilului, atitudinea personajelor. Într-adevăr darul de a mişca în cel mai înalt grad nu-l au decât ei ce, împărtăşind dispoziţia firească a creaturilor lor, se lasă stăpâniţi de patima fiecăruia: singur cel tulburat zbucneşte să tulbure cu adevărat şi pe alţii, şi singur cel mânios să-i mântuie. De aceea darul poetic mi se pare la locul lui mai curând în indivizii armonios înzestraţi decât în exaltaţi; fiindcă cei dintâi sunt făcuţi să se adapteze oricărei situaţii, câtă, vreme ceilalţi sunt ieşiţi din fire.

Cât priveşte subiectele, fie că vor fi fost tratate şi de alţii, fie născocite pentru întâia oară, trebuie fixate întâi în liniile lor generale şi numai în urma împărţirii în episoade şi amplificate. Ce înseamnă a privi un subiect în linii generale, o poate arăta pilda Efiginiei: o fată tânără, pe punctul de fi jertfită, dispare tainic dinaintea sacrificatorilor şi, sălăşluită în altă ţară, unde, datina cere ca străinii să fie jetfiţi Zeiţei, ajunge să capete sarcina de sacrificatoare. După o vreme să întâmplă ca fratele ei să ajungă acolo, (faptul că porunca de a se duce era dată de un zeu pentru un motiv special, cum şi în ce scop anume, sunt în afară de subiect). Ajuns pe acele meleaguri, şi prins, în clipa când să fie jertfit e recunoscut – fie în felul închipuit de Euripide, fie în felul închipuit de Polyidos –

după, aceea că spune, în mod cu totul firesc: "nu numai sorei mele i-a fost dat să fie jertfită, ci şi mie", de unde i se trage mântuirea. O dată liniile generale fiind fixate şi numele găsite, rămân de lucrat episoadele în parte. Acestea trebuie adaptate individualităţii eroilor, cum ar fi, în cazul personajului Oreste, episodul nebuniei din pricina căruia e prins şi al mântuirii prin purificare.

În tragedie episoadele sunt scurte; în epopee tocmai ele îi asigură lungimea. Subiectul *Odiseei,* bunăoară, nu-i deloc lung. Un om rătăceşte printre străini ani îndelungaţi, singur şi pândit de Poseidon. La el acasă treburile merg în aşa fel că peţitorii îi prădesc avutul, iar feciorul îşi vede zilele ameninţate. Bătut de toate vânturile, ajunge la capăt, se lasă recunoscut de câţiva credincioşi, cade asupra vrăjmaşilor, se mântuie şi pe ei îi nimiceşte. Subiectul propriu-zis e acesta; restul sunt episoade.

XVIII

În fiecare tragedie o parte e constituită de intrigă şi o parte de deznodământ. Întâmplările petrecute în afara acţiunii – de multe ori chiar în cadrul ei – alcătuiesc intriga; restul e deznădământ. Înţeleg, prin urmare, prin intrigă, partea de la începutul acţiunii până unde soarta personajelor se schimbă în bine sau în rău; iar prin deznodământ partea de la începutul schimbării până la sfârşit. În *Linceul* lui Theodectes, bunăoară, intriga e alcătuită din întâmplările petrecute înainte, din prinderea copilului şi dovedirea părinţilor; deznodământul începe cu învinuirea de omor şi merge până la sfârşit.

Tragediile sunt de patru feluri, câte sunt şi părţile de care am vorbit:

1. Tragedia complexă, al cărui miez este alcătuit, întreg, dintr-o răsturnare de situaţie şi o recunoaştere;

2. Tragedia patetică, de tipul celor brodate de suferinţele unor Aias sau Ixion;

3. Tragedia de caracter, cum ar fi *Ftiotidele* şi *Peleau;*

4. Tragedia-spectacol, gen Fetele lui Forkis, Prometeu, sau cele a căror acţiune se petrece în Hades.

Datoria celui ce scrie e să realizeze toate aceste elemente, sau, dacă nu, măcar pe cele mai multe şi mai importante, mai cu seamă faţă de chipul cum sunt clevetiţi poeţii astăzi, când, pentru că s-au găsit scriitorii excelenţi într-un gen sau altul, se cere unuia singur să-i treacă în ce avea fiecare mai bun. Drept e iarăşi că nici un alt element nu ne îngăduie să spunem despre o tragedie că ar fi, ori nu, la fel cu alta, cum ne îngăduie subiectul: şi anume, când intriga şi deznodământul amândorura sunt la fel. Mulţi poeţi se pricep să înnoade intriga, dar se dezleagă prost, câtă vreme aceste două aptitudini se cuvin puse de acord.

Cum am spus-o de mai multe ori, poetul e dator să ţină minte că nu-i e îngăduit să dea tragediei o structură de epopee, – vreau să spun în care se împletesc mai multe subiecte, – cum

ar fi când cineva s-ar apuca să pună în scenă întreg subiectul *Iliadei*. În poezia epică, mulţumită întinderii, fiecare parte îşi dobândeşte dezvoltarea cuvenită; în cea dramatică, rezultatul e cu totul potrivnic aşteptărilor. Dovadă faptul că toţi câţi şi-au luat ca subiect întreaga *cădere a Troiei* (şi nu numai episoade izolate, ca Euripide) sau povestea Niobei (altfel de cum a tratat-o Eschil), ori au avut parte de cădere, ori sunt reprezentaţi fără succes. Doar şi Agathon din această singură pricină s-a văzut respins.

În tragediile cu peripeţii, ca şi în cele cu acţiune simplă, poeţii pot obţine efectul dorit pe calea minunării spectatorului: stare de spirit prielnică deopotrivă emoţiei tragice şi omeniei. Această condiţie e realizată de câte ori un personaj viclean şi plin de răutate, ca Sisif, e păcălit; ori unul viteaz dar nelegiuit e biruit. Astfel de întâmplări pot fi, la urma urmei, chiar verosimile. Cum zicea Agathon: "de multe ori e verosimil să se întâmple şi lucruri neverosimile".

Corul trebuie socotit şi el, ca oricare dintre eroi, un element al întregului; trebuie, prin urmare, să ia parte la acţiune nu ca în piesele lui Euripide, ci ca în piesele lui Sofocle. La poeţii mai noi, bucăţile cântate de ei n-au mai multă legătură cu subiectul decât cu oricare altă tragedie; de aceea se şi cântă ca simple interludii, după pilda dată întâi de Agathon. E, însă, vreo deosebire între a pune să se cânte asemenea bucăţi de umplutură şi a trece dintr-o tragedie în alta fie tirade izolate, fie chiar episoade întregi.

XIX

S-a vorbit, aşadar, despre celelalte elemente constituitive ale tragediei; rămâne să ne ocupăm de grai şi de cugetare.

Ceea ce ar fi de spus despre cugetare îşi are locul în cărţile de retorică, pentru că o asemenea preocupare se apropie mai mult de acea disciplină. Ţin de cugetare toate câte se săvârşesc obişnuit cu ajutorul graiului, printre care se numără: dovedirea şi respingerea dovezii, trezirea emoţiilor (mila, frica, mânia şi altele la fel), – până şi meşteşugul de a spori sau micşora însemnătatea unui lucru.

E limpede, prin urmare, că şi în elaborarea acţiunii dramatice – de câte ori nevoia cere să ne stârnească sentimentele de milă sau frică, ori să se creeze iluzia însemnătăţii sau a verosimilităţii – suntem ţinuţi să ne slujim de aceleaşi principii. Cu această singură deosebire că, în acest din urmă caz, efectele trebuie să se producă fără deslușiri de nici un fel, câtă vreme în celălalt datoria de a le obţine incumbă vorbitorului, pe calea vorbei şi ca o urmare a vorbei. Care ar mai fi, într-adevăr, rolul cuvântătorului, dacă lucrurile ar părea plăcute fără intervenţia cuvântului?

Din câte ar fi de spus în legătură cu graiul, un aspect al cercetării e constituit de modurile vorbirii, a căror cunoaştere ţine de domeniul declamaţiei şi al celor ce stăpânesc acest meşteşug; ei învaţă ce-i porunca, ce-i ruga, ce-i exprimarea, ameninţarea, întrebarea, răspunsul şi toate câte vor mai fi fiind. Din această pricină, fie că va fi cunoscut, ori ba, aceste lucruri, nu se poate ridica

împotriva poetului nici o învinuire meritând să fie ţinută în seamă. Căci cine ar putea lua de bună vina pe care Protagora i-o găseşte lui Homer, când îl mustră că în vorbele: "Cântă, Zeiţă, mânia...", cu gândul că înalţă o rugă, n-a făcut decât să poruncească? (A porunci, zicea ea, e a pune în vedere cuiva să facă sau nu facă ceva.)

Iată de ce subiectul acesta se cuvine lăsat la o parte, ca unul ce nu ţine de poetică, ci de altceva.

XX

Elementele graiului în întregul lui, sunt următoarele: limba, literatura, silaba, particula de legătură, numele, verbul, flexiunea şi propoziţiunea.

Litera e un sunet indivizibil, – nu orice fel de sunet însă, ci unul putând intra în alcătuirea unui sunet inteligibil. Indivizibile sunt şi doar sunetele, scoase de dobitoace, şi totuşi nici unul nu merită, după mine, numele de literă. De felul lor, literele sunt vocale, semivocale şi mute. Vocala e cea care are sunet perceptibil fără o punere în mişcare a buzelor şi a limbii, precum şi Σ şi Ρ; mută, cea care, chiar cu o punere în mişcare a buzelor şi a limbii, singură tot nu constituie un sunet, dar care unită cu o vocală sau semivocală devine perceptibilă, cum ar fi Γ şi Δ. Literele se mai deosebesc între ele după înfăţişările luate de gură, după locurile unde sunt produse, după calitatea de aspirate sau tenue, după lungime sau scurtime, după cum sunt acute, grave sau medii: particularităţi a căror cercetare amănunţită îşi are locul în lucrările de metrică.

Silaba e un sunet lipsit de înţeles, alcătuit dintr-o mută şi o literă cu sunet. Grupul ΓΡ, bunăoară, reprezintă o silabă, fie fără Α, fie însoţită de Α, ca în ΓΡΑ. Precizarea diferitelor lor deosebiri ţine şi ea de metrică.

Particula de legătură e un sunet lipsit de înţeles, care nici nu împiedică, nici nu înlesneşte constituirea unui sunet cu înţeles din mai multe alte sunete; făcută să fie aşezată la sfârşit sau la mijloc, dar neputând fi întrebuinţată la începutul unei propoziţii de sine stătătoare: de pildă, μεν, ητοι, δε. Sau un sunet lipsit de interes, care din mai multe sunete cu înţeles are darul să facă un singur sunet cu înţeles; cum ar fi αμφι, περι şi celelalte.

Numele e un sunet compus, înzestrat cu înţeles, neimplicând nici o indicaţie de timp, ale cărui părţi n-au înţeles prin ele însele. În cazul celor duble, nu ne slujim de elementele lor componente ca şi cum ar mai avea înţeles propriu. Astfel, în numele Theodoros ("dăruit de dumnezeu"), partea care înseamnă "dar" nu mai are nici un înţeles al ei.

Verbul e un sunet compus, înzestrat cu înţeles, implicând o indicaţie de timp, ale cărui părţi n-au prin ele însele vreun înţeles, la fel cu alte numere. Într-adevăr, "om" sau "alb" nu exprimă ideea de "când", în schimb "merge" sau "a mers" ne lasă să înţelegem, unul că e vorba de timpul prezent, altul de trecut.

Flexiunea priveşte fie numele, fie verbul. Ea slujeşte să exprime, când relaţii de felul "al acestuia" ori "acestuia" şi aşa mai departe, când dacă-i vorba de mai mulţi, ca în exemplele "om", "oameni", când toate felurile de rostire, – din punctul de vedere al întrebării ori al poruncii, de pildă. Într-adevăr, "a mers?" sau "mergi" reprezintă astfel de flexiuni ale verbului.

Propoziţia e un sunet compus, înzestrat cu înţeles, dintre ale cărei părţi unele îşi au înţelesul în ele însele, cum ar fi în propoziţia "Cleon merge", numele Cleon. (Nu orice propoziţie e formată, într-adevăr, din nume şi verb; uneori, cum ar fi în definiţia omului, e îngăduit propoziţiei să fie şi fără verb; chiar şi atunci însă, măcar o parte, tot îşi are interesul ei.)

Propoziţia poate fi una de două chipuri: fie că priveşte un singur lucru, fie mulţumită legăturii ce uneşte între ele mai multe propoziţii. *Iliada*, bunăoară, e una pe calea legăturilor; definiţia omului, pentru că priveşte un singur obiect.

XXI

Numele sunt de două feluri: simple şi duble. Simple numesc pe cele ce nu-s constituite din elemente având înţeles, precum γη ("pământ"). Din cele duble, unele sunt constituite dintr-o parte cu înţeles şi alta fără (cunoscând că distincţia nu se aplică elementelor cuvântului compus), altele numai din părţi cu înţeles. Ar fi mai apoi numele triple, qadruple şi multiple, cum sunt multe din cele întrebuinţate de massalioţi, de pildă Hermoikaikoxanthos,

Orice nume mai poate fi iarăşi obştesc sau provincialism, sau metaforă, sau podoabă, sau plăzmuit, sau lungit, sau scurtat sau stricat.

Consider obştesc numele întrebuinţat de toată lumea; provincialism, pe cel întrebuinţat numai de unii. E evident, prin urmare, că un nume poate fi în acelaşi timp şi obştesc şi provincialism; nu însă pentru aceiaşi oameni. Σιγυνον, de pildă, "lance" în dialectul cipriotilor, e pentru ei un cuvânt obştesc; pentru noi, un provincialism.

Metafora e trecerea asupra unui obiect a numelui altui obiect, fie de la gen la speţă, fie de la speţă, fie după analogie.

Ce vreau să spun prin trecerea de la gen la speţă, se poate înţelege prin exemplul: "aci mi-a dat corabia". Într-adevăr, "a sta ancorat" e unul din felurile de a sta. Pildă de trecere de la speţă la gen e: "mii de isprăvi frumoase săvârşit-a Odiseu", unde "mii" are înţelesul de "multe" şi e folosit de poet în locul termenului care înseamnă "multe". De la speţă la speţă sunt trecerile: "sufletul luându-i-l cu bronzul" şi "tăind cu bronzul neînduplecat", în care pentru "a lua", poetul întrebuinţează "a tăia", iar pentru "a tăia", "a lua", amândouă au înţelesul de "a ridica" ceva.

Trecerea după analogie e de câte ori, într-o serie de patru termeni, cel de-al doilea se găseşte cu cel dintâi în acelaşi raport ca al patrulea faţă de al treilea. În acest caz, în locul celui de-al treilea se va putea întrebuinţa al patrulea şi, în locul celui de-al patrulea, al doilea. Câteodată,

poeţii mai adaugă şi termenul la care se referă cuvântul înlocuit prin metaforă. Ca să dau o pildă, cupa e pe lângă Dionysos" şi scutul "cupa lui Ares". Sau, tot aşa, bătrâneţea într-o viaţă e ceea ce-i seara într-o zi. Se va putea dar spune, în loc de seară "bătrâneţea zilei" sau, cum face Empedocle, în loc de bătrâneţe, "seara vieţii" sau "amurgul vieţii".

Pentru câte unul din termenii analogiei se poate întâmpla să nu existe un nume al lui, propriu, şi metafora totuşi să se facă. A împrăştia sămânţa, bunăoară, se zice "a semăna"; pentru "a împrăştia văpaia soarelui" nu există cuvânt. Cu toate acestea, ideea se găseşte cu soarele în acelaşi raport ca semănatul faţă de sămânţă, de aceea se şi spune: "semănând dumnezeiasca văpaie".

Acest soi de metafore mai pot fi folosite şi altminteri: atribuind, anume, unui obiect oarecare numele metaforic, dar tăgăduindu-i unele din calităţile lui specifice. Ca şi când cineva, vorbind despre scut, i-ar zice nu "cupa lui Ares", ci "cupa fără vin".

Nume plăsmuit e cel cu desăvârşire folosit de alţii, dar pe care-l statorniceşte poetul. Se poate că ar fi şi câteva din acestea, precum termenul ερνυγες pentru coarne, ori αρητηρ pentru poet.

Mai sunt apoi anume lungite şi scurtate: lungite, de câte ori o vocală scurtă e înlocuită cu una lungă, sau se introduce o silabă; scurtate, când din cuvânt se suprimă ceva. Exemple de lungire, cuvintele πολης în loc de πολεως, ori Πηληιαδεω în loc de Πηλειδον; de scurtare: χρι (în loc de χριθη), δω (în loc de δωμα) sau οψ (pentru οψις), în emistihul: μια γινεται αμφοτερων οψ.

Un nume se zice stricat de câte ori, dintr-o vorbă obişnuită, o parte e lăsată neschimbată şi o parte prefăcută. Ca în exemplul δεξιτερον χατα μαζον, unde δεξιτερον ţine locul formei obişnuite δεξιον.

Privite ele însele, numele sunt unele masculine, altele feminine, altele intermediare. Masculinele sunt câte sfârşesc în ν, ρ, ς, sau consoană compusă cu ς (două în totul: ψ şi ξ). Feminine, cele determinate fie de în vocale întotdeauna lungi, ca η şi ω – dintre cele alungice – în α. Astfel, cam acelaşi număr de terminaţii se întâmplă să fie pentru masculine şi pentru feminine, întrucât ψ şi ξ trebuie socotite una şi aceeaşi (cu ς).

În consoană nu se sfârşeşte nici un nume, nici într-o vocală scurtă.

În ι sfârşesc numai trei: μελι, χομμι, πεπερι.

În ν cinci: πων, ναπν, γονυ, δορυ, αστυ.

Intermediarele sfârşesc în aceleaşi terminaţii şi în ν, ρ şi ς.

XXII

Darul cel mai de preţ al graiului e să fie limpede, fără să cadă în comun. Cu adevărat limpede e cel ce folosesc numai cuvinte obşteşti; din păcate, tocmai acesta e şi comun, cum o arată poezia lui Cleofan şi a lui Sthenelos. În schimb, nobil şi depărtat de uzul obştesc e graiul presărat cu termeni străini: denumire prin care se înţeleg povincialismele, metaforele, cuvintele prelungite şi tot ce se depărtează de uzul obştesc. Dacă cineva s-ar apuca totuşi să compună ceva numai cu asemenea elemente, rezultatul ar fi o enigmă sau un barbarism. Enigmă, când n-ar folosi decât metafore; barbarism, dacă s-ar restrânge doar la provincialisme. Doar caracteristica metaforei tocmai asta este: că exprimă lucruri cu noimă punând laolaltă absurdităţi (procedare imposibilă în vederea obişnuită, dar îngăduită de metaforă), ca în versuri: "văzut-am om lipsit cu foc de bronz pe spetele altuia" şi altele la fel. Când compunerea nu-i alcătuită decât din provincialisme, avem barbarism.

Concluzia e că graiul trebuie să fie oarecum rezultatul unui amestec al tuturor acestor elemente. Unele, – ca provincialismele, metaforele, podoabele şi toate celelalte amintiri, îi vor îngădui să evite banalitatea şi vulgaritatea; folosirea cuvintelor obşteşti îi va da claritate. La dobândirea clarităţii ca şi la evitarea banalităţii, mai puţin pot contribui şi lungirile, scurtăturile şi schimbările aduse cuvintelor: faptul de a fi altfel decât în vorbirea comună – depărtate de înfăţişarea lor normală – are într-adevăr darul să înlăture banalitatea; în acelaşi timp, în măsura în care mai păstrează câte ceva din formele obişnuite de exprimare, nu lipseşte nici claritatea.

Aşa fiind, nu au dreptate critică cei care critică această libertate de exprimare, făcând haz pe seama poetului. Euclide cel Bătrân, între alţii, care spuneau că poezia ar fi lucru uşor dacă s-ar îngădui fiecăruia să întindă vorbele după voie şi care, în derâdere, făcea versuri cam de felul acesta:

Ἐπιχαρην ειδον Μαραθωναδε βαδιζοντα

sau:

ονχ αν γ εραμενος τον εχεινου ελλεβορον

Folosirea prea vădită a acestui fel de exprimare e cu atât mai ridiculă cu cât măsura e un element cerut în toate domeniile graiului. Doar la acelaşi rezultat ar ajunge şi cine s-ar sluji de metafore, de provincialisme, ori de celelalte forme de vorbire, fără preocupare de potrivire şi cu intenţia să stârnească râsul. Câtă deosebire e, în schimb, între o asemenea procedare şi folosinţa modernă a libertăţii criticate de Euclide, se poate vedea în cazul poeziei epice, făcând loc în versuri unor cuvinte obişnuite. La fel, şi-ar da seama de dreptatea spuselor noastre, cine s-ar apuca să înlocuiască cu cuvinte de uz obştesc fie provincialismele, fie metaforele, fie celelalte forme de exprimare. Ca să dau o pildă, înlocuirea unei singure vorbe – un cuvânt rar în loc de unul obştesc – într-un vers iambic întâlnit deopotrivă la Eschil şi la Euripide face ca versul unuia să ne apară frumos, iar al celuilalt banal. În *Filoctet*, Eschil zice:

"...buba ce-mi mănâncă ale piciorului cărnuri...";

Euripide, în schimb, în loc de "mănâncă", a spus "ospătează".

Aşijterea versul:

"şi-acum un puţintel, un om de nimic şi un nevrednic...", dacă cineva ar zice ca el, înlocuirea cuvintelor cu altele comune:

"...şi-acuma unul mic şi neputincios şi bicisnic..."

Sau versul:

"...scăunaş de rând puind şi-o fărâmă de masă"

devenit, în acelaşi chip:

"scăunaş urât punând lâng-o măsuţă mică".

Ori *"ţărmurile fac gălăgie"*, în loc de *"ţărmurile vuiesc"*.

În aceeaşi ordine de idei, Arifrades obişnuia să ia în râs pe autorii de tragedii pentru vina de a folosi forme de nimeni întrebuinţate în vorbirea obişnuită, cum ar fi inversiunea δωματων απο în loc de απο δωματων, ori expresii ca σεθεν şi εγω δε νιν, sau iarăşi 'Αχιλλως περι în loc de περι 'Αχιλλως περ şi câte altele. În realitate, tocmai faptul că toate aceste forme nu se întâlnesc în vorbirea obişnuită constituie caracterul original al exprimării; lucru de care n-are habar.

A şti să te slujeşti după cuviinţă de fiecare din mijloacele arătate – şi de numele dublate şi de provincialisme – e o mare calitate; cu mult cel mai de preţ e însă darul metaforelor. Dintre toate, singur el nu le poate învăţa de la alţii, şi e dovada unei fericite predispoziţii: căci a face metafore frumoase înseamnă a şti să vezi asemănările dintre lucruri.

Dintre nume, în general cele duble se potrivesc mai bine cu ditirambii, cele de circulaţie restrânsă cu versul epic, metaforele cu cel iambic. În poezia epică, pot fi utilizate toate formele aici pomenite, în trimetrii iambici, din pricină că se apropie cel mai mult de graiul vorbit, potrivite sunt singurele nume întrebuinţate şi în vorbire: cuvântul obştesc, metafora şi podoaba.

Despre tragedie, sau despre imitaţia săvârşită pe calea acţiunii, cele spuse până aici pot fi socotite îndestulătoare.

XXIII

Trecând acum de imitaţia în formă de poveste versificată, e evident, în primul rând, că subiectele pe care le tratează trebuie să aibă aceeaşi alcătuire dramatică pe care o au subiectele tragediilor: să poarte asupra unei singure acţiuni, întregi şi complete, având un început, un mijloc şi un sfârşit, pentru ca – una şi întreagă, ca orice organism – să poată produce desfătarea care-i e proprie. Evident, iarăşi, că alcătuirea subiectelor poeziei epice nu poate fi aceeaşi cu subiectele

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

istoriei, în care, în mod necesar, expunerea nu e a unei acţiuni, ci a unei epoci, mai exact a tuturor evenimentelor petrecute înlăuntrul unei epoci în legătură cu unul sau mai multe personaje, oricât de întâmplător ar fi raportul în care s-ar găsi unul faţă de celelalte. Aşa cum bătălia navală a lui Salamina şi înfrângerea carthaginezilor în Sicilia s-au petrecut cam în aceeaşi vreme, fără să fi năzuit câtuşi de puţin spre acelaşi ţel, tot astfel, într-o serie de ani succesivi, un eveniment se poate câteodată produce după altul, fără ca din ele să rezulte o unică urmare. Cei mai mulţi poeţi nu fac totuşi altfel. Iată de ce, aşa cum am mai spus-o, comparat cu ceilalţi, Homer se arată meşter desăvârşit în această privinţă: pentru că nu se apucă să povestească războiul întreg, măcar că va fi avut şi el un început şi un sfârşit. (Subiectul ar fi fost, de bună seamă, prea vast şi anevoia de cuprins dintr-o singură privire). Chiar de întindere măsurată, de altminteri, n-ar fi fost mai puţin complicat de varietatea întâmplărilor. În forma în care s-a oprit, poetul şi-a ales ca subiect o singură parte a războiului, iar de multe din celelalte se slujeşte ca de simple episoade; în felul acesta, catalogul corăbiilor şi alte asemenea episoade şi dau prilejul să-şi varieze poemul. Ceilalţi poeţi, în schimb, preferă să-şi aleagă un singur personaj, o singură perioadă şi o singură acţiune în mai multe părţi, ca autorul *Cipriilor* şi al *Micii Iliade*. Aşa se face că, din *Iliada* şi din *Odiseea*, abia de se pot scoate o tragedie sau două din fiecare, câtă vreme din *Ciprii* se pot scoate multe, iar din *Iliada cea Mică* mai bine de opt: *Judecata armelor, Filoctet, Neoptolem, Eurypylos, Odiseu cerşetor, Lacedemonienele, Căderea Troiei,* – în sfârşit *Întoarcea corăbiilor, Sinon* şi *Troienele*.

XXIV

Mai departe, trebuie ca epopeea să înfăţişează tragedia; să fie, cu alte cuvinte, simplă, sau complexă, sau de caracter, sau patetică. Cu excepţia muzicii şi a elementului spectaculos, elementele uneia şi ale celeilalte sunt aceleaşi: epopeea are şi ea nevoie de răsturnări de situaţii, de recunoaşteri şi de suferinţe, după cum cum are nevoia de gânduri alese şi de exprimare frumoasă. Toate, însuşiri puse în valoare pentru întâia oară în chip desăvârşit de Homer. Într-adevăr, fiecare din poemele lui e aşa fel alcătuit încât *Iliada* ni se înfăţişează pur şi simplu patetică, iar *Odiseea* complexă (e doar plină de recunoaşteri) şi de caracter. Fără a mai pomeni că, în materie de limbă şi de cugetare, autorul lor îi întrece pe toţi.

Epopeea se deosebeşte totuşi de tragedie, când e vorba de întinderea subiectului şi de metrul în care e înscrisă.

1. În ce priveşte întinderea, limita îndestulătoare e cea arătată: care îngăduie să se îmbrăţişeze într-o singură tratare începutul şi sfârşitul acţiunii. Această măsură s-ar atinge dacă poemele ar fi mai puţin lungi decât ale poeţilor de altădată, apropiidu-se de durata tragediilor jucate într-o singură reprezentaţie.

Pentru a-şi spori întinderea, epopeea dispune de un mijloc al ei important, pe care nu-l are tragedia, lipsită cum e de putinţa de a imita cele mai multe din faptele întâmplate în acelaşi timp şi

restrânsă la cele petrecute pe scenă şi reprezentate de actori. În epopee, în schimb, unde e vorba de o povestire, e cu putinţă să se înfăţişeze multe din povestirile petrecute în acelaşi timp; mulţumită lor, dacă sunt într-adevăr legate cu acţiunea principală, amploarea operei creşte. Poemul dobândeşte astfel o calitate care-i îngăduie să atingă măreţia, să varieze interesul ascultătorului, să se îmbogăţească cu episoadele deosebite unele de altele, câtă vreme – din pricină că saturâ repede – uniformitatea e pricina căderii tragediilor.

2. Cât priveşte metrul, adoptarea celui eroic, e rodul experienţei. Dacă cineva s-ar gândi să întreprindă o imitaţie narativă într-un soi de măsură, sau în cele mai multe, ar părea nelalocul său. Într-adevăr, din toate felurile de metri, nu-i altul mai ataşat şi mai amplu decât cel eroic, – ceea ce-i îngăduie să facă loc cu cea mai mare uşurinţă cuvintelor rare şi metaforelor, – aşa şi cum imitaţia de firmă narativă mai mai majestuoasă decât celelalte forme de poezie. Metrul iambic, în schimb, şi tetrametrul trohaic exprimă mişcarea, din care pricină unul e potrivit pentru danţ, iar altul pentru acţiune. Cu atât mai nelalocul lui ar fi cine s-ar apuca să amestece toate soiurile acestea de versuri, ca Hairemon. Nu-i vorbă, nimeni nu s-ar gândi să compună un poem de oarecare amploare în alt vers decât cel eroic; aşa cum am mai spus-o, natura însăşi ne învaţă să alegem metrul potrivit fiecărui gen de compoziţie.

Demn de laudă în atâta alte privinţe, Homer mai trebuie lăudat şi pentru că – mai bine decât oricare alt poet – ştie care trebuie să fie rolul în economia operei. Poetul e dator să vorbească cât mai puţin în numele propriu, pentru că asta nu face din el un imitator. Alţi poeţi nu fac decât să se scoată într-una pe ei la iveală; de imitat nu imită decât puţin şi rar. Homer, în schimb, după o introducere de câteva vorbe, pe dată pune în scenă un bărbat, o femeie, ori vreun alt personaj; şi nu lipsiţi de caracter, ci fiecare cu caracterul lui.

Ce trebuie căutat într-o tagedie, e elementul miraculos. Iraţionalul – de care depinde în cea mai mare măsură miraculosul – îşi are loc mai curând în epopee, pentru motivul că eroul nu se vede. Aduse pe scenă, amănuntele fugăririi lui Hector – grecii stând fără să ia parte la urmărire, Ahile făcându-le semn cu capul – ar stârni râsul; în epopee, scapă observaţiei. Miraculosul e dealtminteri plăcut; dovadă faptul că toţi câţi au de povestit ceva o fac adăugând şi de la ei, ca să-şi desfete ascultătorii.

Tot Homer i-a învăţat pe ceilalţi cel mai bine cum să mintă cu socoteală. Vreau să spun judecăţile mincinoase. Într-adevăr, de câte ori un lucru care există sau se întâmplă, oamenii îşi închipuie că, de vreme ce al doilea există, primul trebuie să fi existat sau să să fi întâmplat şi el: socoteală evident greşită. Din această pricină, de câte ori primul fapt e o minciună, mulţumită căreia există sau se întâmplă în chip necesar altul adevărat, suntem împinşi să le luăm împreună: pentru că mintea, ştiind că cel de-al doilea există, se lasă amăgită să creadă şi în existenţa celui dintâi. O pildă de asemenea judecată greşită e în scena Băii.

Decât întâmplări posibile anevoie de crezut, trebuie preferate mai curând timpurile imposibile cu înfăţişarea de a fi adevărate. Subiectele, pe de o parte, n-ar trebui alcătuite din părţi

iraţionale. Cel mai bine e când nu cuprind nici un element iraţional. Dacă lucrul e cu neputinţă, locul iraţionalului e din afara acţiunii pripriu-zise (ca, *Oedip*, nedumerirea eroului asupra morţii lui Laios), iar nu în plină desfăşurare a faptelor, cum e istoria jocurilor pitice din *Electra*, ori, în *Misienii*, personajul mut, venit din Tegea până la Misia. A pretinde că altminteri s-ar irosi subiectul e ridicul, de vreme ce asemenea subiecte n-ar trebui tratate din capul locului. Dacă, totuşi, cineva încearcă şi izbuteşte să dea acţiunii un aspect plauzibil, absurdul trebuie şi el luat de bun; e doar evident că amănuntele iraţionale povestite în *Odiseea* în legătură cu debarcarea eroului ar părea inacceptabile, tratate de un poet prost; mulţumită atâtor alte daruri, Homer izbuteşte totuşi să le ascundă, făcând plăcut până şi absurdul.

Graiul trebuie "lucrat" în părţile unde acţiunea lâncezeşte şi unde nu se dă impresia nici caracterelor, nici cugetării. Altminteri, cu grai prea strălucit întunecă deopotrivă relieful caracterelor şi al cugetărilor.

XXV

Despre probleme şi dezlegarea lor, de câte feluri sunt şi care, se poate lămuri prea bine cine priveşte lucrurile cum urmează.

De vreme ce poetul e un imitator, ca pictorul sau orice alt artist, imitaţia lui trebuie să redea neapărat lucrurile într-unul din aceste trei chipuri fie cum au fost sau sunt, fie cum se spune sau cum par a fi, fie cum trebuie să fie. Lucrurile acestea le exprimă într-un grai ce nu exclude nici provincialismele, nici uzul metaforelor. Mai sunt apoi o seamă de anomalii de limbaj, îngăduite poeţilor. Trebuie adăugat, de asemenea, că, criteriul corectitudinii nu e acelaşi în politică şi în poezie, cum nu e acelaşi nici între altă artă şi poezie. Greşelile proprii acesteia din urmă sunt de două feluri: unele împotriva firi şi, altele întâmplătoare. Dacă avem a face cu o neputinţă de a imita modelul ales, greaşeala e împotriva poeziei; dacă însă păcatul stă în faptul de a nu-şi fi ales bine obiectul de imitat, – cum ar fi un cal ce şi-ar ridica în acelaşi timp amândouă picioarele din dreapta, – ori priveşte o anumită artă (medicina sau oricare alta), ori duce la înfăţişarea cine ştie căror lucruri imposibile, greaşeala nu e împotriva poeziei. Aşa fiind, dificultăţile cuprinse în diferitele pobleme trebuie dezlegate ţinând seama de aceste consideraţii.

Mai întâi, cele împotriva artei însăşi.

Înfăţişează cumva lucruri imposibile? Săvârşeşte o greşeală. Greşeala nu mai există, însă, dacă poetul şi-ar atinge ţelul urmărit (care, anume s-a spus), sau dacă în felul acesta izbuteşte să facă mai impresionantă partea unde se găsesc imposibilităţile, ori vreo altă parte. Pildă, fugărirea lui Hector. Dacă, totuşi, ţelul ar fi putut fi atins mai mult sau mai puţin bine şi fără călcarea regulilor artei, greşeala nu e îndreptăţită. Căci, în măsura în care e îngăduit, greşeala trebuie evitată cu totul.

Se mai poate pune şi întrebarea de care din cele două categorii ţine greşeala criticată: e

cumva împotriva poeziei, ori e din cele a căror legătură e cu ea numai întâmplătoare? Într-adevăr, e mai mic păcatul cui nu ştie că o căprioară n-are coarne, decât al cui ar zugrăvi-o potrivnic legilor imitaţiei.

Tot aşa, dacă se aduce poetului învinuirea că n-a înfăţişat fidel ce voia să înfăţişeze, are dreptul să răspundă că l-a înfăţişat, poate, cum trebuia să fie. Aşa cum Sofocle spunea că eroii lui că: "sunt cum ar trebui să fie, iar lui Euripide, cum sunt aievea". Şi cu asta se înlătură obiecţia.

Dacă, mai departe, s-ar obiecta că lucrul înfăţişat de poet nu-i în nici unul din aceste două feluri, s-ar putea răspunde că e aşa cum şi-l închipuie oamenii. Cazul povestilor cu zei, despre care nu-i dat să spună nici mai bine, nici mai adevărat, ci, poate, cum credea Xenofan. Oricum, răspunsul e: *"aşa crede lumea"*.

E posibil, iarăşi, ca despre unele reprezentări ale poeţilor să nu se poată spune c-ar fi mai bune decât suntem deprinşi să le vedem, că să se potrivească cu ce era altădată, ca în versuri despre arme:

"...cu suliţe drepte, înfipte în mâner..."

Aşa era atunci obiceiul, pe care-l mai au şi acum ilirii.

Când e de hotărât dacă un lucru e spus ori săvârşit de un personaj e frumos ori ba, gândul nu trebuie să ne meargă la fapta sau vorba din discuţie, pentru a vedea în ce măsură e aleasă sau urâtă, şi la acel ce a săvârşit-o sau a spus-o, la persoana căreia se adresează, la împrejurare, la condiţii, la princină, bunăoară la vederea unui mai mare bine, pentru a şi-l procura, ori a unui rău mai mare, pentru a-l evita.

O altă serie de nedumeri se pot lămuri luând aminte la înţelesul expresiilor. Bunăoară, precizarea: "întâi catârii", cu presupunerea că ar fi vorba de un provincialism; se poate, într-adevăr, ca poetul să nu se fi gândit la catâri adevăraţi, ci a paznici. Aşijterea, când zice despre Dalon: "slut era la înfăţişare", nu vrea să spună că era schilod la trup, ci urât la chip; aşa cum cretanii spun "frumos la înfăţişare" în loc de "frumos la chip". Şi iarăşi, în porunca: "amestecă-i mai tare", nu-i vorba de un vin mai concentrat, ca pentru beţivi, ci numai amestecat mai iute.

Alte lucruri sunt spuse metaforic, ca în versurile:

"...toţi ceilalţi, şi zei şi războinci,

dormeau nopatea-ntreagă...";

ceea ce nu-l împiedica pe poet să adauge, cu acelaşi prilej:

"...când se întoarce spre câmpia troiană (...se minunează) de sunetele flautelor, al fluierelor şi de alarmă...".

"Toţi" e folosit aici metaforic în loc de "mulţi", pentru că a zice "toţi" e un fel de a zice "mult". La fel "singură" din versul "singură n-are parte", pentru că lucrul mai bine cunoscut e, într-un fel, unic.

Altele se exprimă prin prosodie, cu ajutoul căreia Hippias din Tasos înlătura dificultăţile din versurile:

"...îi îngăduim să dobândească slavă..."

şi:

"...parte din el putrezeşte în ploaie...".

Altele, mulţumită unei bune despărţiri a cuvintelor, ca în versurile lui Empedocle:

"...pe dată făcutu-s-au muritoare lucruri deprinse înainte cu nemurirea şi s-au amestecat cele înainte curate...".

Altele, luând seama la înţelesul îndoielnic al vreunei expresii, ca în versurile:

"...trecură mai bine de două părţi ale nopţii...",

unde "mai bine" se poate înţelege în două feluri.

Altele, în sfârşit, se lămuresc în lumina anumitor deprinderi de vorbire. Unui amestec de vin şi apă i se zice vin; în acelaşi chip, poetul pomeneşte de "pulpare de cositor de curând lucrat". Sau numim "bronzari" pe cei care lucrează fierul, uzând de o libertate egală cu a celor ce spun despre Ganimede că: "toarnă vin lui Zeus", ca şi cum zeii ar bea vin. Această exprimare ar putea fi de altminteri şi metaforică.

Când un cuvânt oarecare pare a ascunde în el o contradicţie, trebuie văzut câte feluri de înţelesuri poate avea în fraza unde se află. În exemplul: "acolo apritu-s-a lancea de bronz", bunăoară, în câte chipuri se poate lua "a fi oprit acolo".

Punându-se întrebarea dacă lucrurile sau aşa sau aşa, aveam cele mai multe şanse să înţelegem cum trebuie, spre deosebire de atitudinea la care face aluzie Glaucon, când învinuieşte pe unii critici că emit întâi ipoteze absurde, apoi le decretează ei înşişi adevărate, pentru ca în cele din urmă, să tragă din ele concluzii: criticând ce li se pare că ar fi spus poetul, ori de câte ori nu se potriveşte cu propria lor închipuire. Fapt verificat în cazul lui Icarios, pe care au început prin a-l crede de neam spartan, găsind apoi ciudat că Tekemah nu-l întâlneşte la venirea în Lacedemona. Poate că lucrurile stua aşa cum spun cei din Kefalonia: cum că Odiseu şi-ar fi luat nevastă din neamul lor şi că numele omului ar fi fost Icadios, iar nu Icarios. S-ar putea dar că nedumerirea să se fi ivit dintr-o greşeală.

În general vorbind, folosirea imposibilului îşi găseşte motivarea fie în cerinţele operei poetice, fie în idealizarea adevărului, fie în credinţa obştească. În legătură cu cerinţele poeziei, nu trebuie uitat că o imposibilitate lesne de crezut e preferabile unui fapt anevoit de crezut, chiar posibil. Oamenii cum sunt cei pictaţi de Zeuxis se poate să nu existe: cu atât mai bine, însă, că-s mai frumoşi, pentru că modelul trebuie depăşit. Iraţionalul, la rândul lui, se poate explica prin conformitatea cu ceea ce spune îndeosebi; ajişterea, prin arătarea că în anumite împrejurări, nici nu mai poate fi vorba de iraţional, întru-cât e verosimil să se întâmple uneori şi lucruri neverosimile.

Când e vorba de spuse ce par contradictorii, trebuie examinate la fel ca în discuţiile dialectice, – dacă e vorba de acelaşi lucru, în aceeaşi legătură de idei şi cu acelaşi înţeles, – pentru a vedea dacă şi poemul se găseşte cumva în contrazicere fie cu propriile lui afirmaţii, fie cu judecata oricărui om inteligent.

Învinuirea de iraţionalitate sau de răutate e îndreptăţită ori de câte ori se slujeşte fără nevoie, fie de iraţional (ca Euripide, de intervenţia lui Aigeus), fie de răutate, cum e rolul lui Menelau din *Oreste*.

Criticile aici menţionate purced din cinci feluri de a privi lucrurile: ca imposibile, iraţionale, vătămătoare, contradictorii şi potrivnice artei. La rândul lor, soluţiile se cer găsite pe temeiul acestor cinci puncte de vedere şi sunt douăsprezece la număr.

XXVI

Cineva şi-ar putea pune acum întrebarea dacă imitaţia care îmbracă forma epopeei e superioară celei tragice, ori dimpotrivă. Dacă superioară e imitaţia mai puţin grosoloană, – şi se poate numi astfel cea care se adresează unui public mai ales, – e prea vădit că o artă care nu lasă nimic neimitat e grosolană. Într-adevăr, ca şi cum privitorii n-ar fi în stare să priceapă fără adăugirile lor; cei care săvârşesc imitaţia se dedau la tot soiul de mişcări, la fel ca proştii cântăreţi din flaut, ce se fac ghem ca să înfăţişeze aruncare discului, ori hărţuiesc pe şeful corului ori de câte ori cântă *Scila*. La fel stau lucrurile şi cu tragedia. Cusurul ei, se, spune, e cusurul pe care actorii de altă dată îi găseau urmaşilor lor în meserie, când Mynniskos numea pe Callippides "maimuţa" pentru gesticulaţia lui exagerată şi când faima lui Pindar nu era nici ea mai bună. În situaţia celor din urmă faţă de cei dintâi s-ar găsi arta tragică întreagă faţă de epopee. Ba, se mai pretinde că, cea din urmă s-ar fi adresând unui public subţire, în stare să se disperseze de limbajul gesturilor, câtă vreme tragedia ar fi pentru oamenii de rând; şi dacă chipul cum săvârşesc imitaţia nu se poate numi decât grosolan, inferioritatea ei e evidentă.

Acestor învinuiri li se poate răspunde, în primul rând, că nu privesc poezia, ci meşteşugul actoricesc, câtă vreme de gesturi abuzează şi recitatorii de epopei, ca Sosistratos, ori participanţii la întrecerile muzicale, ca Mnasitheos din Opunt. În al doilea rând, că nici gesticulaţia nu-i de condamnat, – dacă nu se condamnă danţul, – ci numai gesticulaţia actorilor proşti: de care era învinuit Callippides si de care sunt învinuiţi astăzi şi alţii, din cei ce imită femeile de proastă condiţie. La fel cu poezia epică. Pe altminteri, poezia tragică nu produce efectul său fără mişcare, simplu imitându-l pe cel de tragedie e vorba. Dacă dar, în celelalte privinţe, tragedia e superioară epopeii, nu-i spus că învinuirea pomenită i se adresează numaidecât.

Superioară mai e tragedia şi pentru că, având toate elementele epopeii – i se poate întâmpla doar să se slujească până şi de metrul ei, – mai are pe deasupra unele apreciabile elemente proprii, ca muzica şi elementul scenic, mulţumită cărora desfătarea privitorului e considerabil sporită.

Mai are apoi darul să ofere tablouri pline de relief, la citire şi la reprezentare, fără a mai vorbi de acela de a atinge ţelul firesc al fiecărei imitaţii în limite mai restrânse decât ale epopeii. (Ce e concentrat produce mai multă plăcere decât ce se întinde pe un timp îndelungat: e destul să ne gândim la ce s-ar întâmpla dacă *Oedipul* lui Sofocle ar fi pus în atâtea versuri câte are *Iliada.)*

Îmbrăcată în haină epică, imitaţia are de altminteri puţină unitate. Dovada fiind, dacă autorii de poeme epice s-ar apuca să exploateze un singur subiect tragic, ori ar face-o cu conciziune, şi atunci ar părea firav, ori dacă i-ar da lungimea cerută de hexametru – apă chioară. Când pretind că epopeea are mai puţină unitate decât tragedia, vreau să spun că e împletită din mai multe acţiuni: aşa cum *Iliada* şi *Odiseea* sunt constituite din mai multe asemenea părţi, fiecare cu întinderea ei, măcar că aceste două epopei sunt cât se poate de desăvârşite şi, în măsura posibilului, imitaţiile ale unei acţiuni unitare.

Dacă, prin urmare, tragedia e superioară epopeii în toate aceste privinţe, şi-i mai e superioară şi prin ceea ce constituie efectul propriu fiecărei arte (doar desfătarea pe care o produce nu trebuie să fie oricum s-ar nimeri, ci cum am arătat-o la vreme) e evident că întrupează o mai aleasă formă de artă, ca una care-şi atinge ţelul într-un chip mai deplin decât epopeea.

Despre tragedie şi despre epopee considerate în ele însele şi în elementele lor, despre numărul şi deosebirile acestora, despre pricinile ce le fac bune sau rele, aşijterea despre criticile aduse şi despre răspunsurile de dat, – cele spuse până aici sunt de ajuns. Despre poezia iambică şi comedie...

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

15.000 lei

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ÎNVĂŢĂMÂNT LA DISTANŢĂ (SERIA ESTETICĂ)

PLATON DESPRE MIMESIS ŞI FRUMOS
ARISTOTEL DESPRE MIMESIS ŞI CATHARSIS
HEGEL ESTETICA
KANT GÂNDIREA ESTETICĂ

84902

EDITURA UNIVERSITAS COMPANY
I.S.B.N: 973-85346-5-8

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY